الواهبون الاكرمون

منذ أن أقدم النظام الايراني المجرم على اعدام عدد من الجنود العراقيين الأسرى؛ وهم عزل ؛ وشعبنا في العراق؛ يتوقف عند هذه المناسبة ليؤكد مجدداً ما ينطوي عليه هذا العمل الاجرامي من دلالات خطيرة تفضح النظام الهمجي المتخلف في ايران؛ وتثبت نزوعه الدائم الى العدوان والاستهانة بحقوق الانسان التي تقرها أبسط قواعد التعامل خلال الحرب والسلم . .

وهذا النظام العميل الذي يصر على مواصلة الحرب والعدوان على قطرنا المناضل منذ اكثر من ست سنوات؛ لم يتورع عن ارتكاب اشنع الأعمال البغيضة التي لم يكن آخرها القصف العشوائي بالصواريخ للمناطق السكنية في بغداد مما ادى الى استشهاد عدد من المواطنين اغلبهم من الأطفال والنساء . .

ونحن اذ نلفت النظر الى هذه الأعمال التي باتت معروفة دولياً إنما نريد أن ننبه الى دور الأديب في التعبير عن شجب تلك السياسة العدوانية التي تشيع الاستهانة بالانسان وترمي به، كما هو حال شعوب ايران؛ في محرقة الموت دون طائل وبدعاوى عنصرية تستمد تبريراتها من أحلام هؤلاء الحكام الذين يديرون السلطة في ايران مسخرين قواهم لمحاربة التقدم والتجديد واستمرار نسغ الحياة. إن جريمة النظام الايراني باعدام الأسرى - التي كررها هذا العام ايضاً - تزيدنا عزماً وإصراراً على دحر العدوان وإيقاف مطامع حكام ايران الجهلة .

كما اننا نقف باجلال واكبار أمام ذكرى شهداء شعبنا وجيشنا البطل مستلهمين من تضحياتهم النبيلة روح العزم والتوثب لمواصلة الطريق الذي اختاروه : طريق العزة والكرامة من اجل وطننا وأمتنا؛ وانتصار مبادىء ثورتنا بقيادة الرئيس المناضل صدام حسين .

لتتعطر ذكرى الشهيد في يومه . .

وليخلد الواهبون الأكرمون . .

. . والنصر للعراق العظيم .

■ رئيس التحرير

الشهيد في رواية الحرب
نماذج ودلالات

■ باسم عبد الحميد حمودي



■ يظل الاستشهاد زمن الحرب عالماً خاصاً يمتلك صدمته الخاصة رغم كونه يستكمل صيغة اجتماعية بقدرما تمتلك صيغتها العامة ورموزها الدافعة (الوطن ـ الارض ـ الحرية ـ الكرامة).

ان ذلك العالم الخاص ـ العام في آن يمتلك سماته الدالة عليه، فالشهيد قدم اغلى مالديه . . روحه فداء لكل الذرى ولكل المناقبيات التي آمن بها والروائي يحاول التعبير عبر نسيج عمله عن دلالات الاستشهاد فكيف تناول الروائي العراقي والعربي صورة الشهيد زمن حربنا العادلة؟

ان هذه المقالة لاتستطيع الاجابة تفصيلا عن السؤال ولكنها تحاول ان ترصد اهم التجارب الروائية في هذا الصدد.

■ جدلية الحياة والموت

الحياة جدل معروف ومألوف وربما غابت بعض تفاصيل هذا الجدل عن الانسان وسط اللجة ولكنه يستطيع ان يتوجس طريقه فيها اذا صمم واستطاع لكن الموت جزء من جدل غير مكشوف ولا مألوف، ذلك انه حالة لايمر بها الانسان وهو يعيش حياته بل يتوقعها تحت صورة من الصور، اذ لابد ان تنتهي الحياة بتلك النهاية غير المألوفة او المعروفة ومن ذلك فقد حاول عادل عبد الجبار في روايته (الرقص على اكتاف الموت) ان يصنع ذلك الجدل بين المألوف وغير المألوف عبر تأكيده على شخصيتين من شخوص روايته الكثيرة احداهما خضير الذي استشهد ساعة معركة التحرير وثانيهما شهاب الذي استطاع انقاذ جثة صديقه وحملها الى بغداد حيث دفنها وسط احتفال خاص ثم اخذ مكانه لدى امه وفعل ما اراد الشهيد ان يفعله طوال حياته. وهنا نجد ان الروائي قد حاول ان يؤكد على ديمومة العلاقة بين الموت والحياة، بين الميت ـ الشهيد ـ خضير والعائش ـ المنتصر ـ شهاب في وقت قدم فيه مشاهد اخرى عن استشهاد الملازم وادي واحمد الصل والعريف كاظم وغيرهم من الرجال الذين ما فكروا لحظة واحدة الا في اتمام واجبهم البطولي كمقاتلين وكان الاستثناء في تلك الصورة اللامة لامكانية الابدال والاحلال عبر شخصيتي شهاب وخضير.

■ اشكالية من نوع خاص

تطرح رواية عبد الجبار داود البصري القصيرة «موسيقى الطين» صورة اخرى للاستشهاد لا تتم وفق سياقات القتال الاعتيادية بل سنع اشكاليتها الخاصة من خلال خصوصية الشخصية التي استشهدت على يد (جمرة) حبيبة الشهيد. الشهيد حسون الاخرس يدخل (البيضة) عبر الاهوار مع الاعداء ويؤسر وهو مغتبط لاسره لانه ادى مهمته في ارض الاعداء وعاد معهم الى وطنه ولكن جمرة حبيبته المعلمة التي رافقته الى اوربا لمعالجته وهرب منها موهما اياها بخيانته لاتعرف الحقيقة، بل تشاهده امامها حيا وخائنا فتقتله ويستشهد على يديها دون ان تترك فرصة الافصاح، وبقدر ماتبدو الوقائع مثقلة بالغرابة فان مثل ذلك يحدث في الحرب ولكن الموت هنا بيد ابنة الوطن بعد تنفيذ مهمة كبيرة يصنع اشكاله الخاص للطرفين، للشهيد المعذور وللمقاتلة المنتقمة لذاتها ولوطنها.

ان هذا الاسلوب في تصوير صيغة الشهادة قد جرى بحثه في مقالة سالفة لنا بعنوان «في صورة الشهيد روائياً» نشرت في الاقلام وكانت المقالة قد تناولت بالبحث في الفقرة الخاصة بـ «الاستشهاد الاشكالي» رواية «موسيقي الطين» وروايتي نواف ابو الهيجاء «المغارة» وثامر معيوف «الرجل الذي هو أنا أكثر مني».

واذا كان اشكال الواقع القومي قد دفع يوسف الطيراوي في «المغارة» لان يستشهد عند حدود العراق وهو ابن فلسطين فقد استشهد حمزة العراقي في لبنان وهو يدافع عن عروبته وكلاهما اديا امانة الايمان بالوطن الكبير بنسق استشهادي واقعي تبدو مسألة قياس طبيعته لا تستحق الجدل ولكنها تؤشر صورة للغليان القومي الذي يعم في هذه الارض والذي يعطي بحيوية جهادية وهو يجابه شراذم وشلل الفئات والاثنيات المفترضة الموهومة المبنية على الزيف وتطويق العروبة دون جدوى.

«ان اشكال الحلم يغوص داخل تجربة ثامر معيوف حيث ينقل عامر عبد الحسين رفيقه الشهيد عبد الزهرة الى حيث اهل الشهيد لكنه في الطريق يقرأ مذكراته (وربما كانت مذكرات عامر كما يصرح الروائي حينا تمهيداً للذروة الدرامية المبتغاة) ثم تتداخل المشاهد فيدخل عامر شارع وزقاق ودار اهله هو لا دار عبدالزهرة وقد تحرك الاهل والجيران نحو الجسد المضمخ بالطيب والشامخ بعلم الوطن فيما يقف عامر مراقباً: من الشهيد هنا.. عامر ام عبدالزهرة؟ لقد ادخل الروائي اشكاله الفني الخاص وترك القارىء عند باب هذه الرواية القصيرة الاخيرة في موقف يلفه الجرح لكنه يتسع للقول ان للاستشهاد قيمته الروحية العالية بالاضافة لجانبه البطولي المستمد من هذه القيمة وان عاماً وعبدالزهرة رمزان متداخلان لكن أساس الاستشهاد واحد وهو الوطن»[1].

ان صورة عودة الشهيد الى البيت رسمتها قصص عديدة لم تعان اشكال البناء ـ الصدمة عبر التصوير الواقعي الافتراضي

للحدث لكن صورة الاشكال تمنحها قصة لعلي خيون بعنوان الحداد لايليق بالشهداء حيث يرسم القاص الحدث على اساس تلك العودة الصادقة لكن الذي منح حدث رواية معيوف القصيرة حيويتها فنيا انها تطابق بين روحين وجسدين وتشكلهما ضمن اطار بنائي واحد يجعل القارىء أكثر احساسا بالتلوين المقصود لصورة الشهيد وبقياس حالتها على اساس افتراضي اشمل من ان تكون حدثا عاديا لكنه رمزٌ دال على الاشمل الاعم .

■ الاستشهاد والحياة الاخرى

لا نضيف جديداً اذا قلنا ان صورة «عودة الشهيد» قد شكلت لدى العديد من الكتاب هاجسا خاصاً عبروا عنه في عديد من القصص القصيرة واعمال علي خيون . وعبد الستار ناصر نوقشت مراراً على هذا الاساس لكن محمد احمد العلي اختار هذه الموضوعة في روايتيه (الفردوس) و (أحزان مرمرية) وأدار الحديث الروايتين على اساس ذلك التطابق بين الزمن الحياتي وزمن الاستشهاد، فبالرغم من اختلاف الزمنين موضوعاً وتتابعها فان الروائي لايفترض الامر كذلك عن ادراك مسبق باستحالة التواصل بين الزمنين، ذلك انه يرى في الاستشهاد حياة وفي الحياة استعداداً للاستشهاد، وقد عامل الروائي بطله حاتم في (قبل الفردوس) كانسان حي وداخل فصول الرواية بتقاطع ذكي بين صورة الحياة وصورة، بين ارض المعركة وبيت الزوجية، بين التهيئة للتشييع وحوار الشهيد - قبل استشهاده - مع خاله في المقهى، بين جامع الفضل وماحوله وبين تشييعه المهيب من ذات الجامع .

وقد استعان الروائي بالخال والزوجة والمختار والام وبالشخص الاخرين لتطويق الاحداث ولمها ومواكبة مسيرة الموت المختلط بالحياة فيما كان في روايته التالية (أحزان مرمرية) أكثر ميلا للتوثيق التاريخي لصيغة الاستشهاد مع التأكيد على حيوية ذلك التواصل بين الحياة الدنيا والحياة الآخرة .

■ تجارب عربية

اذا كانت تجربة «المغارة» قد اكدت على المكتوب المادي للمشاركة العربية في حرب العرب ضد غزاة متخلفين فكرياً وحضاريا لايستهدفون العراق وحده في اطروحاتهم (وليس العراق بقليل) بل الارض العربية بكاملها فان روايات اخرى كتبت باقلام عربية عالجت موضوعة المعركة عامة وموضوعة الاستشهاد خاصة بصيغ تلتقي بذلك الاحساس القومي الواضح .

ان «زهرة فوق تلال الشيب» لصفوت عبد المجيد قد شهدت فشلا متصلا في البناء وفي الاقناع فهي تحوي من النوايا الطيبة اكثر من القدرة على المعالجة الروائيةفيما شكلت روايتا يوسف يوسف «قلعة عباس كوشيا» واحمد قباني «الكراكي تهاجر شرقا» تلك القدرة الجيدة على ادراك طبيعة العمل الروائي وعلى المعالجة الدرامية الجاده له .

وبقدر ما تقدم «قلعة عباس كوشيا» مجموعة عربية تقاتل عند قلعة استشهد فيها الغزاة فما استطاعوا وسقط من الرجال ابوزينب حامل القاذفة الذي ثأروا له بالنصر ورد العدوان فانها تحمل داخلها ذلك البناء الفولكلوري للمقاومة العراقية ازاء الجار الشرقي مرتبطا بالصورة العامة لاطماع توسعية في ارض العرب .

في «الكراكي تهاجر شرقاً» يتطاول شهيدان هما فلاح وحسين ويودعهما الرجال بحزن ويستقبلهما الاهل بعواطف لكن مشكلة الرواية الاساس لاتتعلق بصورة الاستشهاد وحدها، فهي لم تؤكد عليها لذاتها بل سعياً وراء صورة اعم واشمل هي صورة الارض العربية في ارتيريا إلى فلسطين الى لبنان الى العراق حيث يختار المرء طريقا واحدا هو طريق النضال الذي يؤكد عبره هويته دون تشويه بيان اوكلمات جوفاء، واذا كان رجب قد ضاع وسط احلام مريضة فان آخرين - وهم الاشمل - قد اختاروا طريقهم متوجهين الى العراق الذي هاجرت اليه الكراكي هذه المرة لتجد في حياته معنى وفي بطولتها تعبيرا عن ارادة، ويكون هنا للشهادة طعم آخر فهي لاتذهب دون جدوى بل تكون مؤشرا على حالة النهوض العربي الجديد الذي يتم عبر الكفاح البطولي على الارض العراقية .

■ دلالات السلب

بنيت رواية حميد قاسم (بيان اول للطفولة) على الصورة الشعرية التي تتسرب دراميتها من يد الروائي رغم مكنة الكاتب وقدرته على التلوين، ولكنه يفقد القدرة على السيطرة على جسد الرواية ويترك مشهد استشهاد (علي) ليدخل في استذكارات سوداوية وتوقيتات غير مبرمجة للنقلات الحديثة القليلة وبعكس هذا السياق الشعري تبدو تجربة الاستشهاد في رواية محمد عبد المجيد «كثير من العشق، قليل من الغضب» شاحبة الملامح فهي لم تستطع ان تؤثر الكثير لاهتمام الروائي بتقنية تكرار الاصوات داخل العمل الروائي وصولا لاستكمال الاحداث التي بنيت عدة مرات في الرواية العراقية على هذا الاساس.

لقد أضاع لروائي مشهد استشهاد منعم ناقلا اياه بصيغة الاخبار في وقت تمتع فيه بصفحات متعددة تركت للعرض الثقافي غير الممتع وغير المقنع معاً، وهكذا تضيع تجربة لدى قاسم بسبب الاصرار على الشعرية واخرى لدى عبد المجيد بسبب الاصرار على تقنية الاصوات والواقعية المفرطة الى درجة التسجيل.

■ نماذج ودلالات اخرى للإيجاب

لاتستطيع هذه الدراسة القصيرة ان تستوعب وتحلل كل نتاجات المعركة التي تناولت صورة الشهيد لكن الذي يهمني هنا ان تؤشر على مكنة روايات مثل بوابة البحر لرياض الاسدي وليل الخنادق لزيدان حمود وفوج الكبرياء لمحمد احمد العلي والكوميديا العدوانية لعائد خصباك ورجل في ذاكرة الرجال لعبد عون الروضان والشمس لاتسافر لصلاح الانصاري وغيرها على اختلاف التقنيات والاساليب، والواضح ان تجربة كبيرة مثل تجربة الحرب النبيلة التي يخوضها عراق السلام والحضارة ضد رموز التخلف الخميني مهيأة لان تعطي دوما تجارب ونماذج حيوية تتمتع بالصدق وبالقدرة المضافة على النجاح الدرامي، اذ ان صورة الشهيد تظل صورة مضخمة بتراب الوطن وبعطره وبجلال القضية التي استشهد من اجلها.

---

(١) مجلة الاقلام: في صورة الشهيد روائيا ـ العدد ١٢ سنة ١٩٨٥ ص ١٦.



الرواية.... والعصر

لايمكن اعتبـار المقـارنة بين مجال الرواية والوسائل السمعية والبصرية مقارنة عادلة، لما تحمله واسطة كل منها، من الخصوصية والمزايا الفنية التي يعد توفرها ضرورياً.

من هنا فان المنافسة ايضاً لاتغدو واردة أو معبرة عن واقع هذا الجنس الأدبي اوذاك.

نستطيع اذاً أن نبحث عن مستقبل الرواية، ليس خارجها، بل في ظروفها الخاصة واشتراطاتها وسياقها العام.

وهكذا سنجد أن الرواية اغتنت بالرؤى والأفكار وافادت من تقنيات العصر وما وصل اليه العقل البشري، فلم تعد الرواية سرداً ولا معماراً فنياً باذخاً او مجموعة عواطف وانفعالات تندرج في موضوع كبير.

لقد كفت الرواية عن تلك الاهتمامات واقتربت من الانسان بكونه فرداً داخل جماعة بشرية وراحت تستبطن أعماقه وتستجلي أحلامه ومخاوفه.. وبذا اقتربت الرواية من قارئها. ولم يصدق الرهان الذي أطلقه المتشائمون حول غربة الرواية في عصر يتغير لصالح العلم والسرعة وايقاعهما الخاص.

ان الـروايـة العربية تغتني اليوم بقمم وذرى من المبدعين الذين رفدوا مسيرتها رغم حداثة عهدنا بهذا الفن..

كما انها تتنوع وتزدهر بلاصوات الشابة التي تضيف الى مسيرتها وتعمق رؤيتها.

وفي العالم أيضاً تتسع رقعة الرواية جغرافياً وفكرياً فنتعرف الى روايات أفريقية وأمريكية لاتينية لم نكن الى زمن قريب لنعرف ـ أو يعرف العالم عنها شيئاً. وبهذا الاحسـاس، والتقييم لدور الـروايـة في عصـرنـا، عمدت هيأة تحرير الاقلام الى اصـدار هذا العـدد الخاص بالرواية لتشمل دراساته تعريفاً بابرز الروائيين العرب وتعرف ايضاً بجوانب من القضايا الفنية للرواية وواقعها في اجزاء من عالمنا.

وسـوف تسمـح النمـاذج المنشـورة من أعمـال روائية عراقية باعطاء فكرة عن اتجاهات روايتنا الجديدة التي مدها الواقع بغنى فكري وفني كبيرين.

والأقلام تأمل أن تكون قد أسهمت بعددها هذا في خدمة الفن الروائي في وطننا.

■ الاقلام

تطور البناء وادواته في الرواية العراقية

■ شجاع العاني

غالباً ما يتكرر القول بأن الصعوبة التي نواجهها في النقد القصصي ناجمة عن ان الفن القصصي، فن مستحدث في أدبنا العربي، نشأبفعل مؤثرات غربية، على عكس القصيدة الشعرية الذي نمتلك فيه تراثاً نقدياً، بفعل كونها ابرز الفنون في تراثنا الأدبي العربي.

على ان الصعوبة في النقد القصصي، لا تقتصر على نقدنا الأدبي حسب، بل تتجاوزه الى النقد الغربي الحديث، ذلك الفن القصصي، هو ايضاً، فن حديث بالنسبة للثقافة والأدب الغربيين.

ولعل ابرز اوجه الصعوبة التي يواجهها الناقد القصصي، هو افتقاره الى المصطلح الخاص والمفردات الخاصة التي يصف بها الناقد بناء او شكل القصة او الرواية.

إن جان ريكاردو يلتمس من القارىء لكتابه «قضايا الرواية الحديثة» الأناة في قراءة ابحاث كتابه، بأن يورد في صدره مقولة جورج بورخس، التعقيد الشديد في صنعة الرواية، وفقر المعجم الخاص بمصطلح بناء او صنعتها وصعوبة «استخلاصها من النسيج الروائي».

ان بين يدي محلل المستند القانوني او المرثية مفردات خاصة، وله ملء الحرية في ان ينشىء مقاطع تكفي بذاتها. فاذا تصدى المحلل للرواية الطويلة اعوزته المصطلحات المكرسة لها، واعجزه ان يمثل لما يقرره من احكام بامثلة مقنعة مباشرة». ان برسي لبوك، الذي وضع نصب عينيه مسألة دراسة «الشكل» الروائي، معتبراً اياها المهمة الأساسية للناقد، يقرر ايضاً هذه الحقيقة، حين يقول في كتابه «صنعة الرواية»، عن بعض الموضوعات الاساسية في بناء الرواية: «هذه اذن هي أحدى مميزات الأسلوب، فان المصطلح الفني هو غير ثابت ويثير الألتباس».

ثم يتساءل لبوك قائلاً: «كيف اعتدنا التمييز بين هذه الطرائف المتنوعة تماماً لعرض حقائق قصة من القصص؟ ويجيب على سؤاله قائلاً: يصعب عليّ معرفة ذلك، ولكن الامر كما لوا ننا لانملك اصطلاحات مقبولة لتعيين الفرق بين الازرق والاحمر»[1].

ان هذه الاشكالية، اعني اشكالية المصطلح، ناجمة اساساً عن اشكالية المنهج، فنحن في النقد القصصي لانجد اتفاقاً واضح حول معنى مصطلح الشكل او البناء ففي حين يؤكد لبوك على الشكل نخرج من قراءةكتابه بنتيجة مفادها، انه لم يستطع تحديد معنى هذا المصطلح بدقة، وانه حصر جل اهتمامه في ناحية واحدة من نواحي الشكل، وهي «وجهة النظر» وهو رغم اعتباره أياها أساس الأسلوب، وان «مجمل السؤال المعقد عن الاسلوب في صيغة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر»، فانه من جهة أخرى، لا يستطيع إلا ان يعجب برواية تولستوى العظيمة «الحرب والسلام» رغم انه يقرر خلوها من وجهة النظر.

اما فورستر، فقد رأى ان للرواية شكلاً، هو شكل الحياة، واكتفى بأن تحدث عن اركان الرواية من حكاية وحبكة وشخصيات، مميزاً بين الشخصية المستديرة والشخصية المسطحة، مضيفاً الى ذلك اركاناً أخرى كالنموذج والوزن او الايقاع.

ولقد وجد فيما بعد، ان الشخصيات المسطحة التي عدها

فورستر احد العيوب في الرواية، سمة لازمة في نمط من الرواية، هو رواية «الشخصيات»، وان الكثير من الشخصيات المسطحة، او الثانية، هي ذات حيوية لا تقل عن حيوية الشخصيات المستديرة.

في نفس الوقت، اعتبر ادولين موير، حديث فورستر عن النموذج والوزن، حديثاً يفتقر الى الرصانة العلمية. فالرواية، في رأيه، ليست سجادة ليكون لها نموذج، وليست لحناً ليكون لها ايقاع. وحقيقة انها ليست لحنا، هي حقيقة يقررها فورستر في بداية كتابه، متمنياً لو انها كانت كذلك.

أما ادوين موير، الذي تحدث في كتابه عن الرواية مستخدماً مصطلح «البناء» لا «الشكل»، فقد تحدث عن انواع من الرواية باعتبار العلاقات بين جوانبها الاساسية الحدث، الحبكه، الشخصيات، فوجدان ثمة ثلاثة انواع من الرواية: رواية يغلب عليها الحدث وما هو خيالي، وتكون الشخصيات فيها مجرد ادوات لخدمة الحدث، مما يترتب على ذلك ان تكون الحبكة في مثل هذه الرواية، التي يصطلح عليها (برواية الحدث)، ان تكون الحبكه صورة للرغبة لا للحياة. ونوع ثان من الرواية، هو رواية الشخصيات» وهي رواية تغلب فيها الشخصيات الاحداث وتكون الاحداث في خدمة الشخصيات بما يخلق تعسفاً في حبكتها، ونوع ثالث تتوازن في حبكتة وتلتحم الشخصيات مع الاحداث، بحيث لا نجد فيها أيّا من الثغرات، اصطلح عليه بـ «الرواية الدرامية». وقد وجد موير ان لكل من الانواع الثلاثة، خصائصه بالنسبة للزمان والمكان.

أما الشكلانية، ومن بعدها الهيكلية او البنيوية، فقد تحدثت عن بنىء او بنيات في كل عناصر الرواية، ولكنها اهتمت بالاساس بادبية الأدب، وبايجاد هياكل جوفاء هي بمثابة اللغة لدى دي سوسير، تخضع لها الاثار الأدبية الفردية، التي هي بمثابة الكلام لديه، وهي حين تلغي الانسان الخالق والمبدع، فانها تلغي ايضاً، الناقد وعملية التذوق معاً. ان لدى كل النقاد الكلاسكيين الذين تحدثنا عنهم انطباعات تقف جنباً الى جنب مع «عملية» النقد، فآراء لبوك في الحرب والسلام التي اعتبرها ملحمتين في آن واحد، شبيهتين بالالياذة والأوديسة.

هي اراء انطباعية تقف الى جانب الدراسة العلمية الرصينة لرواية (مدام بوفادي) لفلوبير، وحديث فورستر عن النموذج في روايتي «تايسي» لأناتول فرانس، «والسفراء» لهنري جيمس وكون النموذج فيها هو، نموذج الساعة الرملية، هو مجرد انطباع يلغيه ادوين موير قائلاً ان الرواية ليست سجادة ليكون لها نموذج وليست لحناً ليكون لها ايقاع، كما اسلفنا قبل قليل.

أما المدارس الشكلية والبنيوية الحديثه، فهي ترتفع بمستوى العملية النقدية، الى مصاف العلوم الطبيعية. واول انجازاتها في هذا الباب، هذا المعجم الاصطلاحي الدقيق الذي يجد الباحث والناقد فيه عوناً يضيء له بناء العمل الفني. ان الحبكة، على سبيل المثال لم تعد واحدة، بل اصبحت حبكات، فثمة حبكة سببية او منطقية تقوم على العلة والمعلول، وثمة حبكة سيكولوجية تقوم على اساس الدوافع النفسية، وثمة حبكة تقوم على اساس من الطباع، وثمة حبكة فضائية كالحبكة التي نجدها في الأعمال والروايات الحديثة.

ان هذا المصطلح الدقيق، هو ما سيساعدنا في دراستنا لبناء الرواية العراقية وتطوره، دون ان نكون ملزمين بتطبيق المنهج البنيوي او الشكلاني. ذلك ان النقد القصصي لدينا لم يستطع ان يرتفع الى مستوى علمي دقيق بفعل حاجته لهذا المعجم الأصطلاحي، فحين يقرر احد الباحثين، ان «السرد» في رواية عراقية ما، هو «سرد بدائي» دون ان يبرز عناصر البدائية هذه، فانه يظل في حدود النقد الانطباعي، وحين يشبه ناقد عربي (السرد) في موسم الهجرة الى الشمال بـ «سرداب مظلم الخ...» لأنه انما يلجأ الى التشبيه لأنه لا يمتلك المفردة والمصطلح الذي يصف نظام او بناء السرد في هذه الرواية. ومن هنا تأتي اهمية البنيوية في اثراء نقدنا الحديث واغناء آفاقه. ذلك، ان هذا النقد، وخاصة العراقي منه مايزال اسير هذه الانطباعية، وماتزال حدوده، تلك المصطلحات التي وضعها كل من فورستر وادوين موير، وتبناها الدكتور «محسن طه بدر» في دراسته عن الرواية العربية في مصر، وحذا حذوه ابرز الباحثين لعراقيين الذين تناولوا هذا الوضوع.

لقد سقت هذه المقدمة، لأصل الى القول، بانني سأفيد من هذه المناهج مجتمعة، ومن مصطلحاتها، في محاولتي الموجزة هذه، لرصد مظاهر التطور في بناء الرواية العراقية، وفي أدوات هذا البناء.

وبدءاً سأهمل تلك المحاولات البدائية الاولى في الرواية العراقية، والتي تعد من قبيل رواية «الحدث» التي اصطلح على مثيلتها في مصر الدكتور محسن طه بدر بـ «رواية التسلية والترفيه» وجاراه معظم الباحثين العراقيين الذين تصدوا لدراسة الرواية العراقية وأعني بهذه المحاولات، روايتي في سبيل الزواج ١٩٢١» ومصير الضعفاء، لمحمود السيد، وما سبقها من محاولات أخرى. لكني مضطر الى التنويه، الى محاولة سليمان فيضي الموسومة بـ الرواية الايقاظية ١٩١٩ م)، التي خصص لها الباحث الدكتور عبدالاله احمد، فصلاً كاملاً من كتابه «نشأة القصة وتطورها في العراق» لاعتقادنا ان هذه «التمثيلية» التي اعتمدت في بنائها، على ما اسماه او تولودفيج ـ وتبنى تسميته الشكلانيون الروس ـ بـ«السرد المشهدي»[٢]، تركت اثراً في بناء الروايات التي اعقبتها.

وذلك بان يدع الراوي الشخصيات تتكلم، ويقتصر عمله هو بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه، بمعنى انه يقتصر عمليا على الاشارات المتعلقة بالمشهد. اذ كان هذا المفهوم لا يميز بين بناء الرواية، وبناء المسرحية، ولقد اوضح الباحث عدنان بن ذريل، في مقال شهد له، نشر في مجلة الآداب، هذا اللبس في مصطلح (رواية) الذي كان سائدا، في بدايات النهضة العربية، وكيف انه يشمل القص والتمثيل معاً [٣]

ان اعتماد «السرد المشهدي» بدرجات متفاوتة، لا يقتصر على تلك الرواية الموجزة التي وضعها السيد عام ١٩٢٨، مشيراً الى انها مجرد ملخص لرواية طويلة قد يكتبها فيما بعد، يحاول فيها «تحليل» نفسية بطل الرواية التي سميت باسمه «جلال خالد». هذا النمط من السرد سنجده في روايتين شهيرتين تلت «جلال خالد» في الصدور، هما «مجنونان ١٩٣٨» لعبد الحق فاضل، و «اليد والأرض والماء ١٩٤٨» لذو النون ايوب الى درجة بلغ معه



■ ذو النون ايوب

اعتماد «مجنونان» على السرد المشهدي او الحوار ان تقترب من البناء المسرحي الى حد كبير.

ورغم ان السرد او الحكي، ومنذ أرسطو، هو الاداة التي تميّز القصة عن المسرحية التي تعتمد التشخيص او التمثيل كأداة أولى، فان اعتماد الروايات المذكورة على عنصر الحوار او السرد المشهدي، لم يكن مجرد خطأ فني وقع فيه هؤلاء الكتاب، بقدر ماكان بنية اقترحها الواقع آنذاك.

فالتساؤلات والحلول المطروحة آنذاك ـ كانت ذات طبيعة بحيث تقترح الحوار الفكري كأداة أولى، فلقد وجد اولئك الكتاب الأوائل للرواية العراقية، والذين ينتمون الى اكثر فئات البرجوازية الصاعدة تقدمية ورغبة في التغيير السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وجدوا انفسهم امام مهمة طرح الافكار الجديدة امام تساؤلاتهم الأجتماعية والسياسية، بحيث يبدو واضحاًالبون بين البنية التي حققها السيد في «جلال خالد» وبين رغباته في ان يكتب رواية تحليلية لعله أراد كتابتها متأثراً بتولستوي، الذي لخص له بعد صدور رواياته بسنوات قصة «البعث». ويبدو هذا البون بين بنية «السرد المشهدي» الذي قامت عليه الرواية، وبين رغبة الكاتب، في ان بدت الاحداث التي اصطنعها السيد، كحب جلال خالد (السارة) اليهودية التي رافقته السفر في الباخرة الى الهند، ومرضه بعد عودته الى العراق، يبدو هذان الحدثان مفتعلين تماماً، وقد اعترف السيد

نفسه، بافتعال حادثة الحب وقال عنها، ان حذفها لن يضير الرواية بشيء.

ان هذا الافتعال نفسه، سيبدو في «اليد والأرض والماء ١٩٤٨» حين تقحم شخصية «سنّيّة» على الموقف بشكل مفاجيء، وحين يضع المؤلف على لسان «سنية» من الافكار المجردة، مايجعل من الرواية، تقترب على حد تعبير الدكتور عبد الاله احمد من (الرواية التعليمية). وهو الامر الذي سنجده في رواية (مجنونان)التي سبقنا الباحث في الاشارة الى انها تنتمي الى (الادب الذهني)، وان الكاتب قد تأثر بافكار الكاتب المسرحي العربي «توفيق الحكم» عن المرأة، ذلك ان بطل الرواية (صادق شكري) يردد نفس الآراء في فلسفة الحكيم عن المرأة والرجل.

ان اطلاق مصطلح التعليمية أو الذهنية على هذا النمط من الروايات، انما يتم باعتبار وعلى اساس هدف الكاتب لا على أساس (بنيتها). وغالباً ما يكون الهدف المعلن والواعي ـ كما لمسنا لدى السيد ـ غير الهدف الذي ترشحه البنية، وعلى هذا الأساس يمكن ان نصطلح على هذا النمط من الرواية بـ «الرواية الحوارية» رغم ان هذه الرواية من نمط رواية الصوت الواحد، وتفتقر الى الاصوات المتعددة، الذي يقدمها البناء الحواري. وعلى هذا الاساس ايضاً فنميزّها عن غيرها من الانماط الروائية الدرامية بوصفها الرواية الحوارية ذات الصوت الواحد، رغم مايبدو في المصطلح من تناقض، ذلك ان اي حوار يفترض وجود صوتين على الأقل، لكن هذا التناقض لا يلبث ان يزول اذا ما علمنا، ان ثمة بنية سردية خالصة تحاول تقديم وطرح الأفكار بصوت الرواي ومن خلال الحكاية، كما هو الأمر في رواية انيس زكي حسن «السجين» التي لا نجد من الحوار فيها أكثر من مشهدين قصيرين طوال الرواية. ورغم ان الراوي يقدم الأحداث بضمير الغائب، فأن السرد في مثل هذه البنية، يستحيل الى مونولوج طويل. وعلى العكس ذلك الرواية الحوارية التي يتم الحوار فيها بين صوتين، لكنّا ندعوها برواية الصوت الواحد، لأنها تقدم على لسان البطل او الشخصيات الأخرى افكاراً ناجزه تماماً، وتفترض الصوت الثاني افتراضاً لتقديم هذه الافكار.

ان الكثير من المشاهد، في «جلال خالد» تقدم بشكل مسرحي، فهو على سبيل المثال يفتتح الجزء الثاني من قصتة بهذه الصورة المسرحية: «بعد سنتين. الساعة الرابعة مساء. المكان حديقة الصالحة من الكرخ. وخالد جالس تحت ظلال الشجرة على حجر، ينظر الى الماء الكدر الضحل يجري في الساقية امامه في هدوء»[٤]. ان هذا المشهد وغيره، لا يشير الى الأسلوب المسرحي الذي كتبت به القصة حسب، بل والى بناء الزمان والمكان فيها. ولقد جاء استخدام السيد، لأسلوب الرسائل في القسم الثاني، منسجماً والأسلوب الدرامي، ففي الحالتين، لا يتيح الاسلوب ان تتحدث الشخصيات مباشرة الى القاريء، دون وساطة الراوي حسب، بل ويتيح السرد المشهدي الى ان تعطى الحضوة لتقديم الوقائع لا السرد.

ونحن اذا ما قرأنا «مجنونان» وجدنا الكثير من مثل هذه الاشارات المسرحية، التي يحيط بها الراوي حوار شخصياته. وقد لا نجد الكثير منها في رواية «اليد والأرض والماء»، لكن هذا لا يمنع من القول، ان الحوار كان العنصر الأول الذي لجأ اليه المؤلف، لتقديم وعرض افكار شخصياته.

ان الروايات التي اشرنا اليها، تشترك في سمات فنية كثيرة، غير «السرد المشهدي» الذي يميّزها، وأهم هذه السمات، ان الروايات الثلاث تفتقر الى اية جمالية، في بناء المقطوعات والقصص، فكأنها لم تفد في ذلك حتى من الرواية الكلاسيكية التي يبدأ السرد فيها عادة من نقط في الحكاية تقع بعد البداية، وغالباً ما تكون هذه النقطة قريبة من لحظة التأزم، ولقد جرت العادة في الرواية الكلاسيكية، على ان يقدم الكاتب افتتاحية تدور احداثها في الحاضر، ثم تقدم بعدها (خلاصة) للأحداث الماضية، يليها مشهد سردي. وقد لا تكون احداث الافتتاحية في الحاضر، بل قد تكون في الماضي البعيد، تليها «خلاصة» تلخص الأحداث التي تلتها، كما هو الامر في رواية فلوبير «مدام بوفاري». فنحن في افتتاحية الراوي، نرى «شارل»التلميذ وهو يدخل صفاً في مدرسة ابتدائية. يقدم الراوي بعد ذلك وضعاً لقبعة شارل وللارتباك الذي حلَّ به بعد دخوله

الصف. ثم يلي ذلك «خلاصة» يتحدث فيها الراوي، عن خلفية شارل وسني دراسته الطويلة، حتى اذ دنا المشهد التالي للخلاصة، قدم لنا شارل وهو طبيب وقد تزوج من زوجته الأولى.

اما الروايات الثلاث، التي نحن بصدد دراستها، فهي لا تقوم على مثل هذا البناء الكلاسيكي للسرد، بل ان السرد فيها يطابق القصة المتخيلة، اي ان مايسميه توماشفسكي «بالمبنى الحكائي». يتطابق تماماً، مع «المتن الحكائي».

«ان المتن الحكائي يمكن ان يعرض بطريقة عملية... حسب النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث وأدخلتا في العمل. في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد انه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعى مايتبعها من معلومات تعينها لنا»(٥).

اما نظام بناء المقطوعات والقصص في هذه الروايات، فهو التوالي، وهو النظام الأكثر شيوعاً في الرواية العراقية، وتنفرد اثنتان من الروايات الثلاث باستخدام نظام التضمين الى جانب نظام التوالي، ان «جلال خالد» تتضمن قصصاً ترد في رسائل احمد مجاهد. و. ك. س. وأهمها القصة التي يرويها احمد مجاهد، عن حادثه قتل، بسبب عادة الثأر القبلية في الريف العراقي.

اما في «اليد والأرض والماء» فنجد تضميناً طريفاً، لقصة قصيرة جداً، ترد على لسان الدكتور حسام ويعني بها المحامي ماجداً بطل الرواية وتقول القصة عن ماجد: «انه كعادته اذا أراد امرأ مديده لتناوله وتروي أمه أنه رأى القمر وهو صغير، فاعجبه وطلب من امه ان تناوله القمر، فحارت الام ماذا تفعل، فرفع عقيرته بالبكاء، ومازال يبكي حتى احتالت عليه بان آتته بطبق فيه ماء، وقالت له: «هذا القمر» ونظر في الماء فرأى قمراً فعلاً فيه، وعندما كبر صار يحاول ان يحقق كل مايتمناه، ودون أن يهتم بالمصائب والمشاكل عند الاقدام على ذلك».

ويمكن اعتبار التضمين هنا نوعاً من «الأرصاد» اذا ماتذكرنا



■ فؤاد التكرلي

نظرة التهكم التي نظر بها حسام منذ البداية الى إقدام ماجد على المشروع الزراعي، بكلمة، القصة لا تتحدث عن عزيمة اقدام ماجد حسب، بل وعن رومانسيته التي تجسدت في اقدامه على مشروعه الزراعي، والدخول في صراع شديد، مع ملاك الأرض والاقطاعيين الذين تدعمهم السلطة السياسية.

واذا ما تركنا السرد الى السارد او الراوي، وجدناه في الروايات الثلاث. الراوي «واسع المعرفة» الذي يمسك بالأحداث من الخلف، والذي يخرج في «جلال خالد» و «مجنونان» عن وظيفته السردية الأساسية الى وظائف ايدولوجية واخلاقية وتنبيهية. على انه في كل هذه الاحوال لا يستطيع التبؤ ولا يعرف شيئاً عن مستقبل شخصياته، ولذا اصطلحنا عليه بـ «واسع المعرفة» لا «كلي العلم» لاعتقادنا أنَّ ثمة فرقاً بين المصطلحين والراويين. ومثال خروج الراوي على وظيفته السرديةالى وظيفة اخلاقيه في جلال خالد، قول الراوي وهو يصف خطيب ساره: «وكان الفتى وجهه الى القبح أميل، تعلوه سحابة من الغباوة، له شاربان كثيفان. أو ليس من الظلم ان تساق الى هذا، الفتاة تلك الوديعة وداعة الحمل، الجميلة جمال التمثال نفخت فيه الروح، وجرى في عروقه دم الحياة؟

ومثال خروج السارد الى الوظيفة «التنبيهية» خروج السارد من ضمير الغائب، في «جلال خالد»، الى ضمير المخاطب، ان التوجه

الى القارىء مباشرة عن طريق هذا الضمير والالتفات من ضمير الغائب الذي يخاطب، هو الآخر القارىء ولكن بشكل غير مباشر وان هذا الخروج يشكل في نظرنا خروجاً على الوظيفة السردية الأساسية الى الوظيفة «التنبيهية»، وذلك شائع في رواية السيد.

اما في «مجنونان» فيمكن اعتبار تلك الاحاديث والتأملات في الحب والحياة، خروجاً عن الوظيفة الاساسية للراوي والسارد الى وظيفة «ايدولوجية». اما رواية ذو النون أيوب فان لهجة القص اكثر موضوعية، وساردها لا يكاد يخرج على وظيفته الاساسية.

وبفعل ان احداث «اليد والأرض والماء». تجري بعض اجزائها في منطقة زراعية، فأن المدى فيها اوسع من في الروايتين الآخريين اللتين تشتركان في ان احداثها تدور في اماكن ضيقة جداً، ان احداث جلال خالد تدور في جناح من الفندق الذي يقطنه جلال في الهند، او في ادارة الجريدة التي يحررها فيها سوامي، وقد تخرج عن ذلك الى الشارع، ولكن في كل الاحوال، لا يجد المكان ومكوناته اي اهتمام من جانب المؤلف، وكذلك الامر في رواية (مجنونان)، ان مداها يقتصر على الشارع الذي يستقل فيه صادق شكري وصفية «عربة» عن طريق مصادفة غريبة. اما المكان الذي تدور فيه مجمل أحداث الرواية، فهو المكان الضيق كغرفة صادق او غرفة صفية او المقهى او البرلمان، او مكتب صديق صادق الذي تكتشف انه اخ لصفية.

وقد نجد وصفاً للمكان في رواية «اليد والأرض والماء»، ولكنه ايضاً وصف انتقائي لا استقصائي، وهو وصف «تصويري» بمعنى انه يسهم في تصوير الشخصية وابعادها الاجتماعية والنفسية، كهذا الوصف لغرفة ماجد الذي يفصح عن شخصية المثقف الذي ينتمي الى الفئات الفقيرة من البرجوازية: «غرفة الأستقبال في دار الاستاذ ماجد رحيم، هي غرفة المطالعة والمكتبة معاً، اما الاثاث فانيق متين يجمع بين مزايا كثيرة، ليصلح لأغراض كثيرة، فبعضه للجلوس، وقسم منه يصلح للأغفاء والأضطجاع وتوزعت فوق الجدران صور فنية، اغلبها يمثل جمال الجسد العاري، توزيعاً فيه ذوق فني، وفي ركن من الغرفة تمثال نصفي لفولتير قد اجلس فوق منصّة عالية»(٦). ومن الواضح ان فلسفة الأثاث الكامنة وراء هذا الوصف، هي فلسفة الرواية الواقعية التي تعتبر السكن امتداداً للساكن، وتوحد مابين المسكن وساكنه. ومن الجدير بالذكر هنا، ان هذا الوصف لا يعقبه الراوي باية شروح او تعليقات، كالذي نجده عادة في الرواية الواقعية. ان فلوبير على سبيل المثال، يقدم وصفاً طويلاً لقبعة شارل، يبلغ فيه الدرجة الخامسة(٧) من الوصف، ثم يعقب على ذلك، بعبارة موجزه تفسر هذا الوصف، وهي قوله ان قبعة شارل تعكس بلاهته.

ان من شأن الرواية الدرامية، ان تتطلب مكاناً ضيقاً، من شأنه ان يؤجج الصراع، وهذا البناء للمكان الضيق في الروايات، موضوع الدراسة، ينسجم والنزعة الدرامية الحوارية فيها، بكلمة ان بناء المكان، هو ايضاً، بناء مسرحي، ينسجم وبنية الرواية التي تعتمد، السرد المشهدي، اساساً في بنائها.

اما بناء المنظور في هذه الرواية، فيتميز ببساطته، ففي الوقت الذي تقتصر فيه هذه الروايات الى وجهة نظر الشخصيات واصواتها الحقيقية ويبدو فيه كل شيء من وجهة نظر الراوي واسع المعرفة، ويعبر عن كل شيء بصوته الخاص، تقوم بعض الشخصيات الأخرى، من خلال الحوار، الذي لا يقدم فيه كلام الشخصيات، وانما شأنه شأن السرد، يقدم فيه «بيان» الراوي او المؤلف.

أن جلالاً، الذي تنسجم خصائصه مع خصائص الرواية الدرامية، بأن يبدأ جاهلاً بامور كثيرة، ثم ينتهي الى معرفتها، ينتهي بفعل حواره مع الشخصية الوطنية الثورية الهندية«سوامي» الى اعتناق افكار جديدة عن المرأة والمجتمع والطبقة العاملة والقومية والاشتراكية. ان جلالاً هذا يقوم بنفسه بنقد وتجريح افكاره القديمه وتعديلها، وهو أمر يمكن وصفه، بأنه ابسط بناء للمنظور في الرواية العراقية.

وعلى حين تقوم الشخصيتان الرئسيتان «صادق وصفية» بنقد افكار بعضها فان «سنية» تقوم بنقد وتعديل آراء ماجد وغيره من

شخصيات الرواية، كما يقوم الدكتور حسام، بنقد ماجد وسلوكه بطريقة تهكمية فحسام يتحدث عن ماجدبتهكم [illegible]، وسنية تقوم بتعديل الكثير من آراء ماجد وغيره، عن الوضع الاقتصادي، وعن المرأة والمجتمع الريفي والمديني.

وفي كل الاحوال، فان اياً من الروايات هذه، لم تحفل «بوجهة نظر» الشخصية أو صوتها، ان وجهة نظر الراوي، الذي يقوم بالصياغة التعبيرية للسرد والوصف هي التي تحكم المنظور، بل ان الشخصيات جميعها تستوى في كلامها عندما تتحاور وتتكلم «ببيان» المؤلف، لا بكلامها ولهجتها الخاصة. ان سلبياً الفلاح ليستوي مع المحامي ماجد (وسنية) المثقفة في أحاديثهم وحواراتهم في «اليد والأرض والماء».

بصدور «النخلة والجيران ١٩٦٦» ـ التي اعتبرناها، في مقال لنا نفس العام، اول رواية عراقية فنية، واعتبرنا كاتبها غائب طعمه فرحان «الأب الشرعي» لمثل هذه الرواية[8]، وشاركنا هذا الرأي الزملاء النقاد والدارسون فاضل ثامر، وعبد الجبار عباس، والدكتور عبد الآله احمد بصدد هذه الرواية، حققت الرواية العراقية قفزة نوعية على صعيد الفن الروائي في العراق، ذلك إن كل الاعمال القصصية التي سبقت هذه الرواية، كانت قصصاً مطولة نسبياً، لم ترقَ الى مستوى الرواية الجديرة بهذه التسمية.

ومن الواضح ان غائباً، كان ينوي كتابة رواية من نمط رواية الشخصيات، ولذلك لم يختر المكان أو الزمان عنواناً لروايته، على غرار زقاق المدق، وخان الخليلي. لنجيب محفوظ، بل اختار شريحة بشرية، هي سليمة الخبازة وجيرانها، عنواناً لروايته. ولعل الكاتب باختياره هذه الجماعة البشرية من فقراء ومسحوقي بغداد أبآن الحرب العالمية الثانية، قد تأثر بالواقعية الأمريكية في الرواية، وبما تركته من أثر في نشوء الواقعية الأيطالية والأسبانية.

حيث رفع الاهتمام بجماهير المحرومين في المدن، والفلاحين بالريف، بكتاب الواقعية هذه، الى اختيار مجاميع بشرية كاملة كشخصيات للرواية، واشراك عدد من هذه المجاميع في رواية الأحداث، كما فعل اينانتو سيلونه، عندما اختار سكان قرية فونتمارا لبطولة روايته المسماة باسم القرية، تاركاً لعائلة تتكون من أب عجوز وأم وولد ان يرووا بالتناوب احداثها.

واول ما حققته هذه الرواية في بناء السرد، هو ان هذا السرد لم يعد مطابقاً للقصة الخيالية، وان المبنى الحكائي لم يعد يعتمد نفس ترتيب الأحداث في المتن الحكائي. وليس معنى ذلك ان غائباً قد حقق طفره كبيرة في بناء السرد. اذ انه لم يتجاوز في حقيقة الامر البناء الكلاسيكي للسرد، فثمة افتتاحية تبدأ من اللحظة المأزومة في حياة الجماعة. حين يبدأ الحاج احمد اغا بتصفية «الطوله» تمهيداً لبيعها لتتحول فيما بعد الى معمل للسكاير، يعقب هذه الافتتاحية الكلاسيكية مشاهد سردية، ثم خلاصات عن خلفية بعض شخصياتها مبتدئاً بشخصية مصطفى الدلاّل. الذي يغري سليمة الخبازة بالاشتراك في فرن للصمون بدلاً من متاعبها في صنع الخبز وبيعه.

ان القص لم يعد أفقياً تماماً، كما كان الأمر في الرواية العراقية سابقاً، بل صار الحاضر في سرد القصة يلتحم بالماضي، سواء عن طريق السرد التقليدي وتقنياته ام عن طريق المونولوج والتداعي.

ان القفزة النوعية التي حققها بناء السرد لدى غائب تتعلق بالرؤية والراوي وبوجهة النظر، فلم تعد الأحداث تروى من وجهة نظرالراوي كلي العلم او واسع المعرفة حسب، بل صارت الشخصية تشارك الراوي رؤيته وصوته. ان شخصيات محدودة الوعي كشخصيات النخلة والجيران لم يكن بوسعهم ان يتحملوا عبء رواية الأحداث، دون راو موضوعي، ونحن في هذه الرواية، تارة نشارك في امتياز الراوي الذي يرى الاحداث من فوق، ويصوغ تعبره عن المشهد بلهجته واسلوبه الخاصين، وتارة نهبط الى وجهة نظر الشخصية وصوتها.

ان هذا الأسلوب في القصص هو جوهر الأسلوب في رواية فلوبير مدام بوفاري، لكن هذه الرواية الأخيرة، تفتقر الى صوت الشخصية، الذي أصبح لدى غائب ركناً مهماً في بناء المنظور، ان صوت السارد يتشرب صوت الشخصية وهو يقص الأحداث «شافت الجسر الحديدي الذي لم يهتز ولم يتأرجح بها مثل جسر الكاظم، وكانت السيارات رايحه جاية، وشافت الصالحية وابو

حصان فيصل، وركبت سيارة ام العانة، ومرت بجادات عريضة وحدائق واسواق، واناس بعدد النمل، وكانت تحسب كل بيت مهيب جامعاً وكل حشد من الناس سوق هرج . . . واختلط عليها كل شيء، واصبح رأسها مثل «صندوق الولايات» ولايقتصر هذا المنهج التعبيري لدى الروائي على شخصية دون أخرى، فرؤية الشخصيات واصواتها ماثلة في السرد كما هما في الحوار. ان مرهوناً السائس، لا يرى نسيج عنكبوت على جدار غرفته بل «مخطان الشيطان». وسليمة الخبّازة المتعبة التي تشبه حياتها، حياة نخلتها الوحيدة القائمة في الدار، تتلقىٰ كل المياه المتسخة، سليمه هذه لا تجلس، ولاتنام، بل «تنهبد». ان الفعل «انهبدت» يتكرر دائماً بدلاً من الفعل نامت او جلست او اضطجعت، ليحكي الحالة الجسمانية والنفسية للشخصية.

وتعتمد النخلة والجيران على عنصر الحوار بدرجة عالية. ان شخصياتها في حوار دائم مع العالم الخارجي، وقد تحاور نفسها احياناً، عبر التداعي «غالباً، وعبر المونولوج أحياناً». لكن الشخصيات حتى وهي تحاور نفسها تحاور الآخر وتتصور صوتاً يحاورها.

ثانياً، ان رديفة، زوجة حمادي العربنجي تحاور فارساً تتخيله ياتي لينقذها وأطفالها عندما يمرض حمادي العجوز، تحاوره بصوت عالٍ وكأنه صوت حقيقي، بحيث يسألها حمادي عن الأنسان الذي تتكلم معه، ومرهون السائس عندما لا يجد من يحدثه ويحاوره، يحاور هواجسه، تماماً كما يحاور ايفان كارما زوف الشيطان، ان مخاوف مرهون من المستقبل المظلم بعد بيع الخيول و«الطوله» يجعله يحاور هاجساً حول أماكانية وجود مشترٍ له نفسه! «وصمت لحظة وكأنه يفكر في الشاري، وخاطبه هاجس في داخله[9].

ـ هم اكو!

ـ منو

وسمع الهاجس يقول:

ـ الموت . . احسن مشتري

ـ أيه ميخالف

وتبلغ الجدية في حوار مرهون لهاجسه، ان يرفع صوته متمرداً على شرطه الأجتماعي والبشري:

ـ وشمسوى لله حتى يطيني هيجي قسمة؟ شبيته؟ حجيت عليه؟

ـ (لا تفكر مرهون، لا تفكر) لا تكفر مرهون لا تكفر

ـ والله أريد اكفر بلكت يصير براسي خير. . . ليش حاج احمد غا مچان يكفر يومية؟

واذا ماعدنا الى القص أو والسرد، وجدنا أن تضافر الأساليب سمة من سماته، اذ نشهد في الفصل الثامن عشر، انتقال الراوي من مكانة واحد وشخصية واحدة، الى أماكن وشخصيات متعددة، وهو الأسلوب الذي يدعى بالمونتاج المكاني، والذي استخدمه سارتر في «وقف التنفيذ» والذي يقوم على الأنتقال في المكان، مع بقاء الزمان ثابتاً. ومن الواضح ان المؤلف، الذي يستخدم هو الأسلوب ايضاً في فصل من روايته «ظلال على النافذة» يهدف من ورائه الى منح القص أوالسرد شيئاً من الحيوية يفتقر اليها الأسلوب الواحد.

ويمكن القول، ان صدور النخلة والجيران، كان يعني صدور أول رواية عراقية «متعددة الاصوات». ومع صدور هذه النمط من الرواية لم يعد بناء المنظور بناء بسيطاً، كما كان الأمر في رواية الحوار الفكري ذات الصوت الواحد، فدكتاتورية الراوي الذي يشهد الاحداث من فوق قد انتهت، واصبحت وجهة نظر الشخصيات واصواتها ماثلة في القص والحوار.

وفضلاً عن رؤى الشخصيات وأصواتها الماثلة في رؤية وصوت الراوي، وفي الحوار والتداعي، تقف شخصية «صاحب ابو الباسيكلات»، ركناً مهماً في منظور الراوي، فهذه الشخصية لا تمرعى معظم شخصيات الرواية، بل وتقوم بعملية نقد وتجريح وتعديل آراء ومواقف المحلة وخاصة مواقف وسلوك «حسين» بن زوج سليمة الذي بدد المال الذي ورثه عن أبيه وباع الدار مما أدىٰ

الى تشريد سليمة نفسها. وحين يفقد حسين الدار وصديقته تماضر، ويقتل الشقي أبن الحوله صاحباً، لايجد حسين بسبب وحدته الروحية، سوى ان يقتل محموداً بن الحوله انتقاماً وثاراً لصاحب).

من الصعب القول ان النخلة والجيران، رواية شخصيات، كما ان من الصعب وصفها بأنها رواية درامية، ذلك ان ملامح النوعين ماثلان فيها.

وعلى عكس ميخائيل باختين، الذي يرى ان جوهر الرؤية الدرامية، هي رؤية للشخصية في المكان ويشير الى ان دستويفسكي رأى تناقضات زمانه متجاورةً في المكان لا في الزمان، يرى ادوين موير ان جوهر الرؤية الدرامية يكمن في كونها رؤية للفرد في الزمان، على حين ان الرؤية في رواية الشخصيات، هي رؤية للمجتمع في المكان، وينبع من هذا ويترتب عليه «ان العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في «الزمان» وان العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في «المكان». ففي الحالة الأولى باختصار، يقدم لنا الكاتب تحديداً عابراً للمكان، وينهي حدثه في نطاق «الزمان» وفي الثانية، يفترض الزمان فيكون الحدث اطاراً زمنياً ثابتاً، يوزع دائماً ويعدل مرة بعد اخرى في نطاق المكان»[10].

ان الزمان والمكان يندمجان في روايات غائب طعمه فرحان كلها. ان معظم شخصياته تتحطم حياتها بفعل الزمان، بفعل التغيير، لكن هذا الأمر يظهر بصورة جلية من خلال المكان، ويرتبط ذلك بظاهرة ان شخصياته تفقد أماكنها المألوفة بفعل الزمن والتغيير، ان مرهوناً يتشرد ويعيش على مايقدمه المحسنون في المساجد عندما تتحول «الطوله» الى معمل للسيكاير فيفقد عمله ومأواه وسليمة تفقد مأواها لتسكن غرفة في دار لنفس السبب وبطل «المخاض» يغترب بفعل التغيير الذي أدى الى اختفاء محلته الذي قضى طفولته وشبابه فيها. ورب العائلة في «ظلال تحت النافذة» يغترب حين تنتقل العائلة من دارها القديمة الى دارها الجديدة.

ان التضاد بين المكان الضيق والمكان المفتوح يظهر جلياً في رواية غائب الأخيرة، وتبدو الأماكن الجديدة المفتوحة سبباً في ضياع واغتراب شخصياته، على عكس الاماكن والازمنة القديمة الضيقة والمألوفة لدى شخصياته.

«وفي النخلة والجيران» يظهر ولأول مرة في الرواية العراقية، مفهوم المكان الأليف. ان أحد الأسباب التي تدفع «حسين» للقتل، هو ضياع داره، كما ان مرهوناً السائس يتحطم بفعل ضياع مأواه الوضيع الذي يكاد يسقط على رأسه «ونهض ماداً بصره عبر «الطوله»... كانت الشمس تزحف باتجاه العربة، والخيول ساكنة مسبلة الذيول، والحنفية ترسل بقبقتها الأبدية... هذه القطعة المستطيلة من الأرض، المسورة بصفائح نخره، المكشوفة للحر والبرد، كانت مأواه. وشاهد أيامه الماضيه، جاء اليها حين كانت الحياة ربيعاً، «والطوله» في سامق عزها، وكان مثل سلطان على مملكة»[11].

أما وصف المكان ومكوناته، فما يزال انتقائيا مختزلاً، ورغم ان رؤية الشخصية ماثلة في الوصف، إلا ان هذا الوصف يظل واقعياً دون ان يتلون بانطباعات الشخصية «كانت الغرفة مربعة الشكل، فيها سرير خشبي عار، وصندوق قديم قرب السرير عليه «بشطهال» وكانت على الأرض مشربة، ونعال بني، وعلى الحائط علقت دشداشه چيت أسمر، الى جانبها حزام عريض في مسمار آخر، وعرقچين، وفي الزوايا «مخطان الشيطان». وعلى الرغم من ان وعي الشخصية ورؤيتها وصوتها ماثل في العبارة الأخيرة، فأنه من الواضح ان هذا الوصف لا يتلون بعواطف الشخصية، والأشياء لا تقدم من خلال عواطفها، بل ان عيني الراوي، هي التي ترى وتصف.

وفي روايات غائب اللاحقة ستتبلور فلسفة الكاتب للمكان الأليف، وتصبح جدلية المكان البسيط ـ المكان الحديث قائمة الى جانب جدليّة المكان الضيق ـ المكان المفتوح ولقد اشرنا سابقاً إلى ان رب العائلة في «ظلال تحت النافذة» يغترب، بسبب انتقال العائلة من دارها القديمة الى دارها الجديدة في حي حديث. ان ادوات البناءالقديمة ومواده، وما تخلق من نظام غير دقيق في البناء، يسمح بظهور الكتلة بفراغ من شأنه ان ينشط الخيال الشعري للأنسان، ان صوراً كثيراً كانت تخلقها مخيّلة الأ ب،

عندما كان يأوي الى فراشه آخر الليل، فيرى الى السقف في الضوء الخافت اما سقف الدار الحديثه، السيمتري الدقيق، فهو بدقته وغياب الكتلة والفراغ فيه، لا يسمح بظهور هذه الصور، انه لا يعود عامل اخصاب للمخيلة كالسقف القديم، بل عامل عقم لها.

كانت الستينات بمثابة سنوات الزلزال بالنسبة للرواية العربية، فقد شهدت تصدع السرد التقليدي والرؤية التقليدية. لقد كانت الشخصيات في الرواية العراقية، نهاية الحرب الثانية، بل وحتى صدور (اليد والأرض والماء) كانت اشبه بالموضوعات والأشياء. ان شخصيات ذو النون في روايته هذه لا ذاكرة لها ولاتفكر بالماضي اطلاقاً، انها ليست ذواتاً بقدر ما هي موضوعات، حتى اذ صدرت النخلة والجيران اتيح للشخصية في الرواية ان تفكر بهذا الماضي وان تعود الى وراء، اصبحت الشخصية ذاتاً بشرية لا موضوعاً.

إلا ان الستينات شهدت ثورة على السرد في عمل روائي جرىء، هو مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ولم تعد الرواية مجرد حادثة تسرد ببطء حدثاً بعد حدث، وانما أصبحت مغامرة انسانية، تتسع للقصيدة والسيناريو.

ولكن هذا العمل بخروجه على التقاليد الروائية، تطرف لم يثمر اعمالاً روائية حادة سوى قصة يوسف الصائغ «المسافة» وبعض الأعمال الرديئة «كشجرة الحديد» و «التعيس الذي رأى نفسه» إلا ان المؤثرات العالمية، والانجازات العربية في الرواية، تضافرت لتؤدي الى التغير والتطور في السبعينات، فكانت (سفينة جبرا) [١٩٧٠] ثم البحث عن وليد مسعود» [١٩٧٨] و «ظلال على النافذة ١٩٧٩» و «الرجع البعيد ١٩٨٠»، هي ثمار هذا التغيير، الذي لم يقتصر على نظام السرد الافقعي التقليدي، بل شمل الراوي والرؤية، لتولد رواية جديدة، نستطيع ان نصطلع عليها، باعتبار العنصر الغالب عليها «رواية الرؤى المتعددة».

هذه الرواية التي من ابرز سماتها التعددية، تعددية الرؤى، والاصوات، والقصص، والحوارات. ولم يعد الراوي واسع المعرفة، يتنازل احياناً ليسمح بظهور وجهة نظر الشخصية او بعضاً من صوتها، بل أصبحت الشخصيات تشارك الراوي امتيازاته في القص، وتقديم الوقائع من خلال رؤاها الخاصة.

ومنذ بدايات القرن العشرين، شهدت الرواية الغربية مثل هذا التطور، فمحاولات اندريه جيد في «مزيفو النقود» ر-كسلي في «النغم المتوافق» فضلاً عن كتابات جيد وتأملاته النقدية، والتي تشير الى حلمه بكتابة رواية على غرار السمفونية الموسيقية، تستلهم فن «الفوغ». هذه الجهود وغيرها أثمرت في تغيير السرد والرؤية التقليدية، وكما يقول البيريس، فقد «تغيرت الرواية اذن كمنظر يشاهد من الطائرة، حين حلت محل نقطة النظر الوحيدة، التي كانت تحدد راوى الرواية التقليدية، وجهات نظر متعددة» ويخبرنا البيريس، في كتابه الممتع «تاريخ الرواية الحديثة» ان جيد شرح فكرته لمرتان دوغار، اذ يذكر الأخير ان جيد اخذ ورقة بيضاء، ثم خط عليها خطاً مستقيماً، ثم تناول مصباحي وحرك النقطة المضيئة منه ببطء من اول الخط الى اخره، وقال لي «هذه هي روايتك (باروا)، وهذه هي روايتك «اسرة تيبو». . . اما انا فالَيك كيف اريد ان اؤلف روايتي (مزيفو النقود) قلب الورقة ورسم عليها نصف دائرة كبيرة، ووضع المصباح في وسطها، واذ حركه في موضعه جعل يدير شعاعه على طول الخط المنحني، ممسكاً بالمصباح في نقطة المركز «هل فهمت ما اعني. . . انهما نوعان من الجمالية، اما انت فتعرض الاحداث عرض مؤرخ في تتابعها الزمني. . . وانت لا تروي قط حادثا ماضياً من خلال حادث حاضر» [١٢].

ورغم ان «مزيفو النقود»، لم تكن رواية على درجة عالية من الاهمية، فان محاولات جيد، ستثمر فيما بعد جمالية لورنس داريل في رباعيته «الاسكندرانية ١٩٥٠» وجمالية ميشيل بوتور في روايته (درجات ١٩٦٠». ان رواية داريل، هي الرواية النسبية، التي توازي على الصعيد الأدبي نسبية آنيشتين في الفيزياء. ان اكثر من بعد للشخصيات سيظهر في الرواية، وسنرى كل شخصية من وجهة نظر وزوايا رؤى متعددة. انها رواية المرايا مختلفة العدسات، تقول جوستين، وهي جالسة امام المرايا المتعددة عند الخياطة، مخاطبة الراوي الايرلندي «انظر، خمس صور مختلفة للموضوع نفسه، لو كنت كاتبة لحاولت ان اظهر ابعاداً كثيرة للشخصية، شيئاً من النظرة ذات الأبعاد المختلفة، ولماذا لا يستطيع الناس ان يروا اكثر من منحنى واحد، في وقت واحد» [١٣].

ان كلمات جوستين هذه، سنقرأها مع بعض التغيير، في مذكرات الدكتور فالح واوراقه التي كتبها قبل انتحاره، في رواية (السفينه ١٩٧٠)[١٤].

كما سنجد مصطلح المرايا يطلقه الراوي على الأسلوب الجديد في «البحث عن وليد مسعود ١٩٧٨». يقول الدكتور فالح، واصفاً أسلوب كافكا في وصفه للتجربة مرات عديدة: «هذا اقرب ما يمكن ان تكون الكلمات والافكار عليه من الكلايدو سكوب. تديره كل مرة شكلاً جديداً او حقيقة جديدة، العناصر هي نفسها، ولكن نسبها وعلاقاتها تتبدل وتتغير تبعاً لذلك التبدل»[١٥].

نحن اذن امام سرد من نوع جديد، سرد دائري يشبه دورة اللولب يتقدم الى امام ثم يعود الى الخلف، مستعرضاً الماضي من خلال الحاضر، ومقدماً الاشياء والاحداث من وجهات نظر متعددة. ان ذكرى (فواز) الذي استشهد على يد الصهاينة في الأرض المحتلة، تندمج على نحو مدهش، في الحاضر الذي يحياه الراوي (وديع عساف)، والأمر كذلك فيما يخص ماضي «عصام السلمان» وعلاقته بـ «لمى» زوجة الدكتور فالح.

وعلى حين يقوم حسين جواد، بالرواية عن شخصيات «البحث عن وليد مسعود»، من منظورات مختلفة، تسهم الشخصيات الأخرى، كوليد مسعود نفسه، ومريم الصفار، وطارق رؤوف، وابراهيم الحاج نوفل، عرض الاحداث من خلال رؤيتها الخاصة.

وينبغي هنا، ان نميز بين لونين من السرد. سرد تشترك في ادائه اكثر من شخصية، ولكنه سرد افقي، بمعنى ان شخصية ما تكمل ما بدأته شخصية أخرى وشخصية ثالثة تكمل ما قصته الشخصية الثانية، وهو السرد الذي نجده في رواية سبق ان تحدثنا عنها هي رواية ايناتو سيلونه «فونتمارا» وسرد آخر تؤديه أكثر من شخصية، ولكنه سرد منحني، فيه نعود الى رؤية الاحداث السابقة. من وجهة نظر جديدة، مع احداث جديدة تضاف الى الاحداث القديمة لم نكن نعرفها من قبل، وهو الأسلوب الذي نجده في الرباعية الاسكندرانيه، وفي الصخب والعنف لفولكنر.

وبعد روايتي جبرا المذكورتين آنفاً، تاتي روايتا غائب طعمة فرحان (ظلال علىء النافذة ١٩٧٩) وفؤاد التكرلي «الرجع البعيد ١٩٨٠) في نفس الاتجاه، فعلى حين تسهم شخصيتان، في رواية احداث «ظلال» الى جانب الراوي واسع المعرفة، وفي الوقت الذي تكون فيه الشخصيات الشعبية البسيطة، من نصيب الراوي واسع المعرفة، تقوم شخصيتان مثقفتان بالرواية كل من منظورها الخاص، فالابن الاكبر المثقف، يكتب مذكراته، ليرينا احداث الماضي في ضوء الحاضر، على حين يقوم اخوه الاصغر، بتأليف مسرحية تسهم معه في التخطيط لها ومناقشة افكارها الفرقة التمثيلية التي يعمل معها، وتتحول هذه الفرقة في نهاية الرواية الى «جوقة» شبيهة بالجوقة في المسرح الاغريقي، تؤدي دورها في بناء منظور الرواية.

ولا يعني ذكرنا لجبرا أنه سبق غيره في كتابة (الرواية متعددة الرؤى) انه مبتدع هذا اللون في الرواية في الأدب العربي. ذلك ان (السفينة) صدرت بعد صدور روايات متعددة الرؤى، كرواية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله» عام ١٩٦٢ ورواية «موسم الهجرة الى الشمال» ورواية نجيب محفوظ «ميرمار»، التي استقبلها النقد التقليدي بتحفظ، لأنه رأى فيها أكثر من قصة واحدة تتقاطع ولكنها لاتلتحم، والغريب في الأمر ان يكون الناقد العربي محمود امين العالم هو صاحب هذا الرأي لا غيره كما رأى الناقد صبري حافظ في عودة «عامر وجدي» الى الرواية ثانية في الفصل الأخير، إخلالاً بفنية الرواية.

واذا كان النقد العربي الحديث، قد استقبل (ميرمار، بتحفظ فان الامر لم يكن كذلك مع «موسم الهجرة الى الشمال» التي حظيت باهتمام نقدي واسع، وكتبت حولها دراسات نقدية عديدة، وان اخفقت معظم هذه الدراسات في تشريح هذه الرواية الدرامية والحوارية بشكل مدهش، بسبب افتقار هذا النقد الى المصطلح النقدي الدقيق وقصور ادواته. ولقد اشرنا الى الناقد العربي محي الدين صبحي، الذي لجأ لكي يضيء بناء الرواية، التي تشبيه السرد فيها، بالسرداب المظلم، الذي يضيئه مصباح المؤلف: نقطه بعد نقطة، ولكن بدون انتظام الافقي بل كيفما اتفق.

لقد ميز (يروب) أربعة نظم في بناء المقطوعات او القصص،

ولكنه لم يسمها، بل قدم رسوماً توضيحية لها، إلا ان البنويين، اصطلحوا عليها، مصطحات دقيقة. ان اشهر هذه النظم هي:

١ ـ التوالي أو التتابع

٢ ـ التداخل أو التناوب

٣ ـ التضمين

٤ ـ النضد او النظم

ولقد بنى، الطيب صالح سرد روايته، بطريقة متميزة، يندر لها وجود في الرواية العربية، اذ استخدم نظام التداخل بين قصتين هما قصة مصطفى سعيد، وقصة الراوي، مع أستخدامه للنظام (المنحني). ان الراوي يلتقي مع سعيد، الذى يقرأ بعد أن يشمل، مقطوعة شعرية، من الشعر الأنكليزي، هي من أجمل ما قيل في الحرب وويلاتها، وحين يسأله الراوي عن طبيعة وكيفية معرفته بالمقطوعة وبالشعر، يبدأ مصطفى برواية مأساته، ولو ان سعيداً استمر في رواية قصته المأساوية، لاستحال بناء السرد الى نظام التضمين، وهو نظام عادي يفتقر الى الجمالية العالية التي عرفت بها الاحداث. ان الراوي يتوقف عن ذكر مارواه سعيد كاملاً، ويمارس قص الاحداث التي يشارك فيها، كما يشارك فيها مصطفى سعيد، وما ان يحل موقف في حياة الراوي يذكره بقصة سعيد، حتى يعود الراوي ليقدم لنا شيئاً من هذه القصة، دون ان يهتم بالمتن الحكائي او بنظام ظهورها الطبيعي، بل يختار من الاحداث ما يتفق والحاضر الذي يذكره بها، ثم يختفي مصطفى سعيد ويكف عن المشاركة في الاحداث

فلانعود نرى أحداث مأساته إلا من خلال الراوي، والشخصيات الأخرى التي يلتقي بها الراوي، فضلاً عن اوراقه ووثائقه والرسائل المتبادلة بينه وبين غيره، والتي تسهم هي ايضاً باضاءه شخصية سعيد.

ونحن هنا اذن، لسنا أمام سرد منحنٍ، وزمن نصف دائري حسب، بل ونحن أمام نمط من سرد مركب، ورواية مركبة.

لقد أشار توماشفسكي الى هذه الظاهرة في بناء السرد، حين ميز بين سرد موضوعي يكون فيه الراوي طلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، وسرد ذاتي نرى فيه الأحداث من خلال عيني الراوي أو «طرف مستمع» متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي او (المستمع) نفسه، «ويمكن للنظامين ايضاً، ان يختلطا، ففي السرد الموضوعي، يتبع الراوي عادة مصير شخصية معيفة، فنعرف بطريقة متتابعة، ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية، فيما بعد، يتنقل انتباهنا من هذه الشخصية الى أخرى، ومن جديد نطلع بطريقة متتابعة، على مافعلته او سمعته هذه الشخصية، هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد، بمعنى: انه يكون ايضاً راوية»[١٦]. هذا النظام في السرد ليس جديداً اذن، فنحن نرى الأحداث من وجهة نظر الراوي الثاني، وهو راوٍ ذاتي، يستخدم ضمير المتكلم، لكن ذلك اكسب هذا النموذج من السرد، درجة عالية من الجمال، هو ان السرد الذي يقدمه البطل، هو سرد منحنٍ غير أفقي، فاذا ما اضفنا الى ذلك نظام التداخل بين قصة الراوي وقصة سعيد، هذا النظام النادر في بناء الرواية او القصة العربية، حيث يروي الراوي حكايتين تتم في آن واحد، بطريقة التناوب، أدركنا مدى التركيب في سرد (موسم الهجرة) وما اكسبه هذا التركيب من جمالية عالية للسرد.

ولقد استطردت في الحديث عن نظام السرد في(موسم الهجرة)بسبب ان بعض الأعمال الروائية العراقية، تتضمن نوعاً من هذا التركيب ـ وأن لم يرتفع الى مستوى التركيب في «الموسم» ـ وهو ما سنتعرض له، ففي القسم الأخير من قصة «نافذة بسعة الحلم ١٩٧٧» للركابي، يقتصر الراوي الموضوعي على الوصف من الخارج، ثم يترك للبطل وزوجته ان يرويا الاحداث بالتناوب. اما في الرواية العربية، فأن ابسط انواع هذا التركيب في السرد، نجده في «الاشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣» حيث يروي الياس نخلة قصتة رواية ذاتية الى عبد السلام منصور، الراوي الموضوعي، الذي نتلقى المعلومات منه، لا من الراوي الذاتي مباشرة.

وتتميز «الرجع البعيد ١٩٨٠» للتكرلي ببنيتها السردية، عن كل الروايات التي سبق ان ذكرناها، فالى جانب وجهات نظر الشخصيات، الماثلة في سرد الراوي الموضوعي ـ تسهم بعض شخصيات الرواية في رواية الأحداث رواية ذاتية، مثل كريم، ومنيرة، هذا الى جانب التقديم والتأخير في رواية هذه الاحداث،

فضلاً عن المسافة الزمنية بين فصل وآخر، قد تصل الى بضعة اشهر احياناً.

ان الفصل الأول من الرواية، يقدمه الراوي من خلال وجهة نظر ام مدحت، وزمنياً فأن الفصل الثالث الذي يقع وفق النظام الزمني الطبيعي بعده مباشرة يجب ان يلي الفصل الأول إلا ان الفصل الذي يليه طباعياً هو الفصل الثاني، الذي يرويه (كريم) رواية ذاتية، ويتضمن قصة صديقة (فؤاد) التي يشبه بطلها بطل اقصوصة التكرلي «العيون الخضر». وفي هذا الفصل، وعند الظهيرة يدخل كريم الغرفة التي تقيم فيها منيرة وأمها: ويجلس الى جانب على السرير، ثم نعرف من خلال الحديث ان «عدنان» قد جاء في الصباح لزيارة خالته منيرة، ونعلم أيضاً، ان والد فؤاد، قد جاء لمقابلة كريم لمعرفة ظروف موت ولده فؤاد، لكن كريماً سقط عند باب الدار. ان كل هذا يقع في الماضي القريب، لكننا نكتشف عند قراءتنا للفصل الثالث، ان كل هذه الاحداث، انما تقع في الفصل الثالث، الذي يروي بلغة «الحاضر»، عن التقديم والتأخير المعلن عنه في الرواية، اذ يتقدم الفصل الثالث عشر على الجزء الثاني من الفصل الثاني عشر.

اما المسافة الزمنية التي تفصل احداث الفصل الثاني، فلا نضع ايدينا عليها من خلال هذا التقديم والتأخير في فصول الرواية، بل ومن احاديث ام مدحت مع ابنتها، التي تتذكر ان كريماً يخرج من الدار، ليطالع مع فؤاد، وتشير الأم الى ارتياحها لمراجعتهما دروسهما بوقت مبكر وقبل بداية الامتحانات. فاذا ما أدركنا ان «كريم» يروي احداث الفصل الثاني، بان يذكر عودته عن الكلية، وقد طلبوا منه تقريراً طبياً يبرر غيابه ومرضه، ليستطيع مواصلة الامتحانات في الدور الثاني، واذا ما عرفنا ان هذه الزيارة ـ ومن خلال اشارات معينة ـ تحت قبيل الامتحانات، ادركنا الفترة الزمنية التي تفصل احداث الفصل الثاني عن احداث الفصل الأول

لقد اتاح لنا التقديم والتأخير، ان نرى بعض احداث الفصل الثاني، من خلال الرواية الذاتية-كريم، نراها مرة ثانية، في الفصل الثالث من خلال الراوي، الذي يقدم احداث الفصل من وجهة نظر عمة مدحت.

وهو امر تنفرد به رواية «التكرلي» اذ ان الراوي الموضوعي يقدم احداث كل فصل من وجهة نظر واحدة لا غير، على حين يشارك هذا الراوي، منيرة في رواية احداث قصتها في الفصل التاسع من الرواية.

ان تقديم الاحداث المتأخرة زمنياً، على احداث تتقدم عليها زمنياً أمر عرفته رواية «تيار الوعي»، ومن الجدير ان نشير الى ان رواية الكاتب الأمريكي وليم فولكنر «الصخب والعنف»[١٤] تسلك مبنى حكائياً يقوم على تقديم ماحقة التأخير من الاحداث، بحيث يتناسب ذلك والفكرة الحديثة عن سيولة الزمن وديمومته، فعلى حين يروي بنجي الفصل الأول الذي تقع احداثه في ٧ نيسان ١٩٢٨م.

يرويكونتن الفصل الثاني الذي تقع أحداثه عام ١٩١٠م.

ان الرواية متعددة الرؤي، هي رواية ذات طبيعة درامية، ومن شأنها ان تسمح لكل وجهات النظر بالظهور والتحاور، وهي رواية تتنكر لديكتاتورية الراوي ـ كلي العلم ـ وللفكر والاخلاق المطلقين، وهي رواية لشكلها وبنائها مضمونه الديمقراطي الذي يفترض ان الحقيقة نسبية وليست مطلقة، وهي متعددة، بتعدد وجهات النظر وطريقة النظر اليها، ومن هنا فأن الأهمية الكبيرة لهذه الرواية تنبع من بناء المنظور فيها.

ويحب الاعتراف هنا، بان هذه الامور هي من صنع المؤلف، الذي قد ينزلق في بناء منظوره الى نسف كل ما بناه عن طريق تعدد الرؤى.

ومن هنا تتأتى أهمية بناء المنظور في رواية «الرجع البعيد»، بناء موضوعياً، في كل مستوياته الفكرية والاخلاقية والنفسية والتعبرية.

فبالرغم من ان التكرلي لايضمن صوت الراوي، صوت الشخصية، كما يفعل غائب، فأنه يحافظ على وجهة نظر الشخصية التي يروي الأحداث من خلال عينيها، ويقترب من صوت الشخصية الى حد بعيد وان لم يبلغها، وفي بناء الراوئي لمنظوره الفكري يحافظ على موقف موضوعي، على عكس المنظور

الاخلاقي، الـذي ينتهي الى انحياز الكاتب الى المرأة المظلومة «منيرة» وهو موقف يقع على الفن من كل الاخلاقيات الأجتماعية التقليديه المتوارثة.

وعلى العكس من السرد، فأن صوت الشخصيات، يظهر بكل خصائصه الواقعية في كلام الشخصيات في الحوار، وفي بعض مونلوجاته، وبخاصة مونلوجات شخصية (حسين)، ولكنه في مونلوجات الشخصيات المثقفة والمسؤولة، يسلك نظاماً شبيها بنظام السرد. اذ يصوغ الراوي هذه المونلوجات بصوته الخاص القريب من صوت وأسلوب الشخصية، كما هو الامر مع مونلوجات مدحت، اكثر شخصيات الرواية أيجابية والتزاماً ومسؤولية. واذا كنا هنا، لا نريد دراسة المنظور، دراسة مستفيضة في كل جوانبه، وعلى كل مستوياته، فجدير بنا ان نشير الى مثل هذا البناء على المستوى النفسي. ان منيرة لا تكمل راوية الفصل التاسع، وتنقطع على سرد الحكاية، حين تقترب من واقعة السفاح، عندئذ يقوم الراوي الموضوعي باكمال رواية الاحداث، ومدحت، وهو يحاور نفسه في مونلوج مباشر، يتلكأ ايضاً في ذكر حادث السفاح والوضع الجسدي لمنيرة، حتى اذا تغلب على موقفه الأخلاقي الموروث عقلياً ونفسياً، ذكره دون وجل: «لو اخبرته. لو اخبرته. ضرب الأرض براحة يده اليمنى، المرأة العزيزة. الانثى الحبيبة. زوجة القلب لو اخبرته.. لو اخبرته... هذا شيء جديد حقاً. ماذا لو اخبرته؟ الآن لن تخيفه هذه الكلمات او الفكرة التي تحتويها، سيعيدها ثانية وثالثة وبنفس الصياغة او بصياغة أخرى..» (١٨).

ان هذه الدقة في بناء المنظور على المستوى النفسي يذكرنا بالتفاتة من نفس النوع في النخلة والجيران، حين تتشاجر رديفة زوجة حمادي مع خيرية زوجة رزوقي، فحين تسأل الأخيرة رديفة قائلة: الخان مالچ ؟ تجيب رديفة قائلة «مال رجلها أبو الچبير» ويتدخل الراوي يخبرنا بان المحذوف لا يجوز ذكره، حتى اذ شربت رديفة الويسكي مع من شربه خطأ في حفل خطوبة سليمة، وثملت ذكرت رديفة المحذوف دون وجل.

لقد اشرنا الى ان بناء المنظور، مرهون بافكار ورغبات


د. عبدالاله احمد

الكاتب، وقد ينسف المؤلف كل مابناه، في مثل هذه الرواية الحوارية، متعددة الرؤى، اذا ماتغلبت افكاره الأيدولوجيه على فنه، ولم يستطع كبح عواطفه او نرجسيته، وهو مايظهر ـ ولشديد الأسف ـ في روايتي جبرا، فثمة تضخيم لبطلية، بحيث تبدو الشخصيات الأخرى مجرد ظلال لها، كما ان هذه الشخصيات ـ وكما لاحظ الناقد غالب هلسا بشأن شخصيات السفينة... تردد نفس الأفكار، ولها أهتمامات واحدة، وثقافة واحدة ذات مستوى واحد، (ان عصام السلمان) وهو يعلي من أهتمامه واعجابه بشخصية (وديع)، يبدو شخصية متهافته ازاء شخصية وديع عساف، وكذلك تبدو شخصيات «البحث عن وليد مسعود» الذي يضخمه المؤلف جداً على حساب الشخصيات الأخرى، في نفس الوقت الذي نجد فيه روح التهكم والسخرية وعدم التعاطف مع الشخصيات ذات الانتماء الأيدولوجي الذي يتعارض مع انتماء وليد.

وفي نفس الوقت الذي تتطور فيه الرواية العراقية، باتجاه التعددية في الرؤى، يستمر الاتجاه التقليدي الماثل في رواية الصوت الواحد، في روايات كثيرة، ولعل القاص عبد الرحمن الربيعي، من ابرز كتاب هذا الاتجاه، واذا كانت النرجسية تستطيع ان تجد طريقها الى الرؤية متعددة الرؤي، كما هو الامر في روايات (جبرا)، فأن رواية الصوت الواحد، تعتبر تربة خصبة

لنمو مثل هذه النزعة .

أن وحدة الصوت الشديدة الكامنة، في معظم روايات نجيب محفوظ، في المرحلة (الفلسفية) كاللص والكلاب والطريق والشحاذ، لا تنزلق الى طغيان صوت ورؤية البطل على اصوات ورؤى الشخصيات الأخرى، رغم ان الكثير من الشخصيات الأخرى، لا تظهر في هذه الروايات، إلا من خلال البطل نفسه، فنبوية وعيش سدرة، على سبيل المثال ليس لهما اي حضور في الرواية وانما نتعرف عليهما من خلال الماضي الذي نجده ماثلاً في وعي سعيد مهران ولا يظهر رؤوف علوان إلا من خلال الحوار مع سعيد، حين يحاول الاخير سرقته، بعد ان نكون قد تعرفنا عليه من خلال سعيد، ان اياً من هذه الشخصيات (العائقة) للبطل، وكذلك الشخصيات (المساعدة) كنور وطرزان، لا يحجمون ويقدمون على انهم مجرد ظلال او مرايا للبطل النرجسي، ووجود هذه الشخصيات في الرواية، نابع من الضرورة النفسية . على حين تصبح الشخصيات في الرواية النرجسية مجرد عدسات مكبرة لشخصية البطل النرجسي، ولا يعتمد وجودها على الضرورات الفنية، بل على ما تؤديه للبطل من اشباع لنرجسيته، وما يقال عن الشخصيات، يقال عن القصص او المقطوعات القصصية، التي تحشر بدعوى الكولاج والحداثة لمجرد ان البطل النرجسي ذو علاقة بهذه القصص، بحيث يمكن القول، انك تستطيع حذف الكثير من الشخصيات والكثير من الاحداث، في الرواية النرجسية، دون ان يؤثر عليها بشيء، بل ان هذا الحذف من شانه تنقيها من الشوائب الزائدة ويتبع كل ذلك، وينجم عنه، ان الصراع الدرامي في الرواية النرجسية، يفقد ملامحه، تماماً كما تفقد الشخصيات أصواتها وملامحها التي يصادر عليها الراوي الذي غالباً ما يكون هو البطل، ان اطراف الصراع في اللص والكلاب واضحة ، اما في رواية مثل « خطوط الطول. . . خطوط العرض » فهو غائم وسيديمي. وحين نسأل انفسنا من الذي يناضل البطل ضده؟ لا نجد أجابة وأضحة وحاسمة على عكس ما نجده اذا ما سألنا أنفسنا بصدد سعيد مهران .

اشرنا الى ان رواية الصوت الواحد، التقليدي، لا تزال تشكل اتجاهاً ماثلاً في بناء الروايةالقصصية، ان معظم اعمال موفق خضر، عادل عبد الجبار، عبد الأمير معله، عبد الخالق الركابي، تنتمي الى هذا الاتجاه، بل ان آخر رواية كتبها ذو النون ايوب «وعلى الأرض السلام» تنتمي الى هذا الاتجاه ايضاً.

وساقتصر، هنا، على مناقشة قصتي عبد الخالق الركابي، المطولتين نسبيا، نافذة بسعة الحلم ١٩٧٧» و «مكابدات عبد الله العاشق ١٩٨٢» لانهما وان كانتا تنتميان الى رواية الصوت الواحد، فأنهما تمثلان نمطاً من رواية الكثافة الزمنية، والذي سادعوه مؤقتاً بـ «الرواية التسجيلية»، ولما في هاتين القصتين من محاولة لتحديث السرد وبنائه .

لقد اصطلحت على هذه الرواية بالتسجيلية، لكونها ترصد الاحداث بصورة تسجيلية لمدة محدودة جداً، قد تكون نهاراً او يوميا، اوساعات محدودة .

والقارئ في مثل هذه الرواية « . . . يوضع في حاضر أبدي ومواز معاً، ومكثف وعابر لأنه في الواقع «معلق» وينعكس كل شيء في هذا الحاضر عن طريق استرجاعات وعودات سريعة الى الوراء» على حد تعبير البيريس .

ولا نقول جديداً، اذا ما اشرنا، الى ان انجازات رواية تيار الوعي هي التي تدور أحداثها في سبع عشره ساعة فقط مثال واضح لهذه الرواية . على ان الامر لا يقتصر على كتاب رواية التداعي، فثمة كتاب كثيرون اليوم يختارون لاحداث رواياتهم، زمنا مكثف وحدداً بساعات، فرواية «طعام الوحوش» لفاهية كاشا و «الساعة العاشرة والنصف ليلاً في الصيف» لمرغريت دورا، «وممرميلانو» لميشيل بوتور امثلة لرواية الكثافة الزمنية، والتي نجد امثلتها في الأدب العربي - وبخاصة قصص ومروايات صنع الله ابراهيم «تلك الرائحة» التي تمتد احداثها لأيام، وصنع الله ابراهيم في «مالك الحزين» تعمد الى زمن الواقع خلال زمنها المحدود بساعات بشكل تسجيلي فوتغرافي متأثرة بذلك بالسينما، حيث يعمد الكثير من المخرجين اليوم الى انتاج افلام يتعانق فيها الفلم الروائي مع الفيلم التسجيلي .

على ان الاسترجاع او العودة الى وراء، لاتتم لدى الركابي، عن

طريق التداعي والمونلوج، وهو الامر المعروف في مثل هذا النمط من الروايات، بل عن طريق السرد التقليدي، وعلى لسان السرد او الراوي الموضوعي احيانا، والذاتي أحيانا اخرى.

ولقد اشرنا الى ان في الرواية العراقية نماذج للسرد المركب الذي وجدناه في رواية «موسم الهجرة الى الشمال» وان لم يبلغ هذا التركيب الجمالية التي بلغها زحققها السرد في الموسم. ان القسم الأول «الصباح» يروي بضمير الغائب، وعن طريق الراوي الموضوعي - والرؤية في الغالب خارجية، تاذ نادراً ما يروي الراوي لدى الركابي من الداخل، ثم يليه القسم الثاني «الظهيرة» الذي يروي احداثه، البطل نفسه، وبضمير المتكلم، ثم يليه القسم الثالث «المساء» حيث تتم العودة الى الراوي الموضوعي الذي تصبح رؤيته في هذا القسم رؤية هندسية، تبصر الخطوط والاشكال والزوايا بالدرجة الأولى.

ثم ينقطع الراوي، لنسمع حواراً بين البطل وزوجته التي تدفع بعربة التعويق التي يستقلها في نزهة. ولا يعود الراوي هذا الفصل. لكن نظام بناء الاحداث أو المقطوعات، يظل لدى القاص، نظام التتابع، دون ان يحاول تطويره باتجاه التداخل او التناوب الذي يمكن ان يحقق جمالية اعلى، خاصة اذا ما اقترن بمبنى حكائي منحنٍ لا افقي.

ان الامر نفسه يحدث، ولكن على صعيد السرد، الا الراوي او الرؤية في مكابدات عبد الله العاشق. فالقاص يضمن قصته قصة تروي حكاية عراف ظلمة أحد الاقطاعيين بان فقأ عينيه، فترك القرية وهاجر، ليعود وولده بعد عشرين عاماً، وينتقم من الشيخ، الذي ظلمه. ويروي عبد الله بطل القصة، القصة المضمنة، والراوي يقطع القصة المضمنة عند نهايتها، ورغم اننا لا نعرف النتيجة، فأنه يقطعها عند نقطة، لا يخفى معها على القارىء انها العراف سيثأر من الشيخ الذي ظلمه، بحيث تصبح القصة (المضمنة) ارصاداً لما سيحدث في القصة الكبيرة، وتصبح الكبيرة (نرجسية)، تتمرى في القصة الصغيرة المضمنة.

على ان الكاتب هنا ايضاً، لا يحاول ان يطور سرد الراوي وبناء المقطوعات باتجاه الداخل، بل يسلك بناء المقطوعات والقصص نظام التوالي أو التتابع والتضمين بطريقته التقليديه المعروفة.

من الطبيعي ان يجري التساؤل، عن سبب اعتبارنا لهاتين القصتين من قصص الصوت الواحد. وفي جوانبا على هذا الجانب، يمكن ايضاً بعض اخفاف القاص، رغم الجهود الحميدة، التي بذلها على صعيد البناء. ذلك ان صوت الراوي ورؤيته، في القصتين، لا صوت الشخصية ورؤيتها هما اللذان يظهرانت من خلال السرد. الذي يقوم بناؤه اساساً على التوازي بين مشهد من الحاضر، يقود الى خلاصة من الماضي. ان الراوي هو الذي يصوغ المشهد بلهجته وأسلوبه، دون ان يعير صوت الشخصية او رؤيتها أهتماماً. ان الحوار الطويل بني البطل وزوجته (جميلة) الذي يستحيل الى سرد ذاتي، لا يراعي رؤية وصوت الشخصيتين. ان (بيان) المؤلف، لاصوت الشخصية، هو مانسمعه على لسان الراوي.

لقد حاولت من خلال هذا العرض الموجز، ان اقف على اهم مظاهر تطور البناء واداوته في الرواية العراقية، عن طريق دراسة هذا التطور في أدوات معنية كالسرد والرؤية وبناء المنظور، ملمحاً أحيانا الى تطور مفهوم المكان وبنائه، في بعض الروايات العراقية، وقد اهملت ظاهرة بناء الزمان، مؤجلاً الخوض فيها الى بحث آخر.

وفي كل هذه، اخترت نماذج روائية معدودة.

ولايعني هذا اننا نسقط الروايات الأخرى، التي لم يتسع لها هذا البحث بسبب طبيعته. والتي نأمل ان تكون موضوعاً لدراسة أخرى، على هذا الطريق.

وعلى اية حال، فأن هذه الدراسة، ليست سوى محاولة، لا تزعم لنفسها الكمال.

■ المراجع والمصادر ■

١ ـ لبيرسي لبوك: صنعة الرواية، ترجمة د. عبد الستار جواد ص ٦٩

٢ ـ ب. ايخنباوم: مقاله في نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس ترجمة أبراهيم الخطيب ص ١٠٧

٣ ـ راجع: عبد الآله احمد صالح: نشأة القصة وتطورها في العراق.

٤ ـ محمود أحمد السيد: المجموعة الكاملة، اعداد وتقديم الدكتور علي جواد الطاهر والدكتور عبد الآله أحمد ص ٣١٧

٥ ـ توماشفسكي نظرية الاغراض، نصوص الشكلاني الروسي ص ١٨٠

٦ ـ ذو النون أيوب: اليد والأرض والماء ط الثانية ص ٣٣

٧ ـ راجع في الوصف ودرجاته، كتاب جان ريكاردو «قضايا الرواية الحديثة» ترجمة صباح الجهيم، دمشق ١٩٧٧، وكتاب سيزا قاسم عن ثلاثية نجيب محفوظ بناء الرواية

٨ ـ شجاع مسلم العاني النخلة والجيران، دراسة نقدية، ملحق جريدة الجمهورية الأدبي العدد ٤٥ لسنة ١٩٦٦، واعيد نشر في العدد الخاص بالنقد الأدبي من مجلة الكلمة.

٩ ـ الرواية ص ٨٥ ـ ٨٦

١٠ ـ ادوين موير: بناء الرواية، ترجمة ابراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ص ٦٢

١١ ـ الرواية ص ٨٤

١٢ ـ د. م. البريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم ص ١٨٤ وينظر ايضاً كتاب اسعد محمد علي بين الأدب والموسيقى

١٣ ـ جوسين، لورنس دوريل، ترجمة سلمى خضراء الجيوسي ص ٣٢

١٤ ـ سبقنا في الاشسارة الى ذلك الزميل الناقد عبد الجبار عباس، انظر الاقلام العدد ٥، ١٩٨٤

١٥ ـ الرواية، ط الأولى ص ٢١٨

١٦ ـ توماشفسكي: نفسه ص ١٨٩ ـ ١٩٠

١٧ ـ أشار الى تأثير الصخب والعنف في الرجع البعيد وعبد الله نجم كاظم، راجع مجلة الاقلام العدد ٤، نيسان ١٩٨٦

١٨ ـ الرواية ص ٣٠٤

ـــــ في اعدادنا القادمة ـــــ

■ قصائد

مفكرة الايام السبعة ـ رشدي العامل
تمارين لغوية ـ محمد جميل شلش
قصائد ـ صلاح فائق
شعراء معاصرون ـ مقدمة ومختارات ـ ترجمة د. ضياء نافع
الفتى النهر والجنرال ـ إبراهيم نصر الله
كلمات للوجه المراوغ ـ فاروق شوشة
موسيقا لهدم البحر ـ خزعل الماجدي
أغاني الحياة ـ قصائد من الأرتيك ـ ترجمة طراد الكبيسي
مكاشفة ـ منذر الجبوري

■ قصص

السقوط ـ محمود جنداري
قيام الجندي ـ محمود الورداني
الدمية ـ حسن العاني
في دغل العتمة ـ عبد الرزاق المطلبي
سليل المياه ـ لطفية الدليمي
قصص قصيرة جداً ـ محمود شقير
علاقة ـ نجمان ياسين
عين من دخان ـ وارد بدر السالم
التاريخ الذهبي ـ عبد الستار البيضاني
مع إيقاف التنفيذ ـ حسين عيد
حكاية صديقين ـ مسرحية ـ محيي الدين زنكنة
لقاء ـ نعمات البحيري
ـ الانشوطة ـ أحمد المديني

فطام الذاكرة
في روايات جبرا ابراهيم جبرا

■ وليد ابو بكر

■ في قصته القصيرة (عواطف قاتل أمه) يشير مارسيل بروست الى الذاكرة باعتبارها الكشف الحيوي عن الماضي[1] أما في علم النفس فان مفهوم الذاكرة يتسع ليشمل ثلاثة أمور: العملية التي تتم بواسطتها استرجاع تجربة محددة من الماضي[2] وهذا النوع من المفهوم المتسع للذاكرة هو الذي يمكن اعتماده في تتبع ما تقدمه ذاكرة الكاتب الروائي جبرا ابراهيم جبرا، دون اهمال صفة «الكشف الحيوي» التي لابد وان تلازم الفن الروائي الناجح، باعتباره الفن الاقرب الى صياغة تشبه الحياة.

وأول سؤال يواجهنا لدى قراءة روايات جبرا ابراهيم جبرا هو: لماذا يلجأ الكاتب الى الذاكرة بهذه الكثافة، لدرجة أن معظم شخصياته الروائية تنمو من خلال ذكرياتها[3] ولماذا تزداد الكثافة رواية بعد رواية؟

ولن يكون مفتاح الاجابة صعباً. ان الكاتب يتكيء باستمرار على الماضي[4] فيما يكتب لأنه يكتب عن شخصيات فلسطينية في المنفى وهي شخصيات اختزنها من تجربته التي عاشها، وخاصة في الطفولة في أرض اضطر أن يرحل عنها. والطفولة، كما هو معروف، هي أهم ما تخزنه الذاكرة من تجربة الماضي التي يمكن استرجاعها، خاصة عندما تتعرض هذه التجربة الى منع قسري من الامتداد في المكان ذاته.

هذا المنع القسري، يشبه الفطام القسري للذاكرة، وهو فطام يمنعها من أن تبقى متصلة، ويعرضها الى ما يمكن أن يعرف باسم (صدمة الفطام)[5] التي غالباً ما تجعل العودة الى هذا الجزء العزيز من الذاكرة، هدفاً ذاتياً، يعود اليه الانسان، ويعود اليه الكاتب بشكل خاص، لأنه يعتبر العودة هدفاً وطنياً أيضا ـ اضافة الى حاجته النفسية اليها ـ لأن المنفي عن وطنه، لاتبقى له الا ذاكرته التي تربطه بهذا الوطن، وتتدخل باستمرار في أدبه، حين يتجه الى الوطن فتصبح مصدراً أساسياً له يغرف منه ـ حين يكون روائيا على وجه الخصوص ـ وهو يحاول أن يعيد بناء تجربته في شكل جديد، من خلال البناء الفني.

ـ ٢ ـ

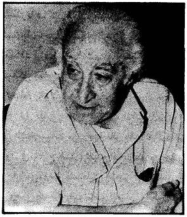
هذا الاتجاه الى الاعتماد على الذاكرة، واضح تماما عند جبرا ابراهيم جبرا الروائي، منذ بداياته، لدرجة أن الذاكرة تبدو هما أساسياً في روايته الأولى (صراخ في ليل طويل) التي كتبها قبل أن يفترق عن أرضه[6] لا في استعادة خبرتها أو تجربة الماضي من خلالها وحسب، وانما في مناقشة وجودها كفعل في الواقع فالرواية في مجملها تتحدث عن صراع يدور بين وجهتي نظر: الأولى تحاول أن تخلد الذاكرة من خلال الأبقاء على الماضي والثانية تحاول الغاء الذاكرة، من اجل معايشة الحاضر والتمسك به. وقد

حملت شخصية (عنايت) محور التمسك بالذاكرة، حينما أرادت أن تعيد لماضي أسرتها زهوه، وذلك بتنظيمه وتسجيله، وهي المهمة العبثية التي اختارت لها (أمين) بينما كانت أختها (ركزان) تطمع في الحياة ذاتها، التي يمثلها الحاضر بكل ما فيه من مغريات حرمتها سيطرة الماضي منها. وقد كان (أمين) شاهد الصراع، وبدا الأمر بالنسبة له، وكأنه مجرد عمل، لأن الصراع لم يكن يهمه. لكن محصلة الرواية جاءت تشير الى أن هذا الصراع كان يدور داخله، فحين انتهى ـ بموت عنايت ـ تكشف الصراع الداخلي تماماً، فكان صراعاً بين ذاكرة تعذبه، وزمن مفتوح أمامه، يبدأ من اللحظة التي يعيشها. وحين أحرقت (ركزان) ذلك الماضي كله، عرف (أمين) أنها قد انقذته منه، كما أنقذت نفسها، فحسم بالغاء هذا الماضي ـ الذاكرة عندما طرد زوجته وحبيبته (سمية). التي انغرس حبها في ذاكرته، كما انغرست خيانتها أيضاً، حين غابت عنه عامين، دون سبب واضح، أو انذار، ثم عادت.

لقد فجرت (ركزان) تاريخ أسرة صار الواقع يرفضها الآن، وحين أرادت الاقتراب من (أمين)، رفض أن يربط نفسه بها، لأنها تتساوى مع (الآن) الذي تريد أن تلحق به، شهوة الى حياة تفلت منها. وجاء هذا الرفض لصالح المستقبل الذي يتطلع اليه، كما رفض عودة الماضي ممثلا بزوجته (سمية) لأنه كان بالنسبة له خادعاً.

ولم تكن الرواية خارج اطار هذا الجدل بين الذاكرة والمستقبل تخلو من تعلق بالذاكرة، واعتياد عليها، حتى في مواجهة الواقع (الآن) الممكن (مما يشير الى فهم الكاتب المبكر، لهذا الزمن الحاضر (الآن) باعتباره زمناً متحولاً غير ثابت، يجري فيه الصراع من أجل المستقبل) لقد تعلق (أمين) بخيال (سمية) مثلاً، أكثر من تعلقه الحقيقي بها، فمرت عليه سنتان كاملتان وهو يعانق هذا الخيال لم يفكر خلالها لحظة واحدة بالطلاق وظل يتمنى لو كانت (سمية) معه.[7] وحين عادت، كواقع مجسد، أحس بأنها أفسدت عليه الخيال الجميل الذي ظل يعيش معه، بل أفسدت عليه كل شيء[8]

وحتى قبل هذا الموقف، لم تجسد الرواية شخصية (سمية) ـ ولا شخصيات الرواية الأخرى ـ بشكل واضح، فقد ظللنا نسمع عنها



الكثير من خلال حديث زوجها[9] وهو حديث ذاكرة أكثر منه حديث واقع.

- ٣ -

هذه الرواية كشفت عن اتجاه الكاتب للاستعانة بذاكرته فيما يكتب، حينما جعل الذاكرة حداً من حدود الصراع ـ الفكري على الأقل ـ لحسم الطريق الى المستقبل. وكانت الرواية، وهي تكتب داخل الأرض، توحي بما سيكون عليه طريق الكاتب بعد ذلك لكن الاحتلال جاء ليكسر انسياب التجربة أو اتصالها حين اضطر الكاتب للرحيل عن أرضه وبذلك حدث تغير في حدود الصراع، وامكانيات هذه الحدود. لقد تعرضت ذاكرة الكاتب حدث تغير في حدود الصراع، وامكانيات هذه الحدود. لقد تعرضت ذاكرة الكاتب لنوع من العظام القسري، الذي ألجأها الى أن تثبت عند الأحداث التي عاشتها حتى لحظة الانفصال عن الأرض واتخذت هذه الأحداث بعدا مختلفا عما كان من الممكن أن تتخذه لو لم يحدث العظام لقد أصبحت هذه الأحداث أغلى ما تختزنه الذاكرة، باعتبارها تجربة الطفولة من ناحية وباعتبارها مرتبطة بالأرض من ناحية أخرى. وقد زاد في أهمية هذه الأحداث واقع لايرضي الكاتب، بكل تفاصيله ولا يقدم له الكثير من الأمل في المستقبل. ولذلك أصبحت الذاكرة أحد أسلحته في مواجهة هذا

الواقع، في كل أعماله التالية، وان اتخذت في هذه المواجهة موقعاً يختلف جذرياً عما كان لها في روايته الأولى.

ولاشك أن اختيار الشكل الروائي من قبل الكاتب قد جاء كعامل مساعد في فتح المجال لاستلهام الذاكرة الى أقصى حدودها الممكنة، فكل روايات الكاتب تروي بصيغة (الأنا) المفرد. وهي صيغة تختلط بالذكريات، بل هي مبررها الوحيد[١٠] ان رواية (صراخ في ليل طويل) عبارة عن سرد لذاكرة (أمين) التي تروي عن باقي الشخصيات من وجهة نظر هذه الذاكرة كما أن رواية (صيادون في شارع ضيق) تقدم الأحداث من خلال شخصية (جميل فران)، وهو فلسطيني هاجر الى بغداد بعد الهزيمة الأولى، وحمل معه ذكريات الماضي الصغيرة والكبيرة وأخذ يتعامل من خلالها، ويتوزع السرد على ألسنة عدد من الشخصيات في رواية (السفينة) ولكن المحور الأساسي في هذا السرد هو (وديع عساف)، الفلسطيني المهاجر الى منا في العالم، والذي يحمل المزيد من ذكريات الأرض والطفولة كما يكون الفلسطيني (وليد مسعود) هو مركز الأحداث كلها، والانشغال في رواية (البحث عن وليد مسعود). وهو يحمل كماً جديدا من تجربة الماضي في ذاكرته، مع ملاحظة ان الشخصيتين الفلسطينيتين في آخر روايتين للكاتب. تملكان حيزاً من السرد ايضاً.

ولم تكن نوعية السرد هي العامل الذي يساعد الذاكرة في الشكل الروائي وحدها، فقد كان هناك عامل آخر، يتعلق بمحدودية الزمان أو المكان أيضا. ففي رواية (صراخ في ليل طويل) لايستغرق الحدث أكثر من ليلة واحدة، بينما تروى بقية الأحداث من خلال الذاكرة. وفي رواية (السفينة) تجري الأحداث في مكان واحد محصور، هو السفينة، وتروى بقيتها من خلال الذاكرة أيضا، بينما تدور الذاكرة في رواية (البحث عن وليد مسعود) حول الشريط الذي تركه في سيارته قبل أن يختفي، وتتحول هذه الأحداث الى ذكريات تحاول أن تفسر ما جاء في هذا الشريط، بهدف الوصول الى كشف ما لاختفاء صاحبه الغامض. أما رواية (صيادون في شارع ضيق) فقد تختلف قليلا عن الروايات الأخرى، لأن الزمان والمكان يتوسعان فيها قليلا، ولكنها تمهد السبيل الى نشاط الذاكرة، حين تجعل من (جميل فران) شاهدا على ما يجري من أحداث. من داخلها، ومن خارجها، لأنه يحاول باستمرار أن يربط هذه الأحداث. لأول مرة في أعمال الكاتب، بلحظة فطام الذاكرة، لحظة الهزيمة، ولذلك تظل أحداث الهزيمة ـ خاصة ـ حاضرة في الرواية، حتى تتحول هذه الأحداث الى رمز للهزيمة العربية الشاملة،[١١] وهو رمز مستمر وثابت في الرواية كلها، ومؤثر في التحولات التي تجري، باعتبارها بعض نتائج الهزيمة.

ولأن الذاكرة فاعل أساسي في بناء الرواية، فان اختيار استرجاع أخبرتها في اطار تيار الوعي[١٢] يصبح أمراً ضروريا في أسلوب الكاتب. وهذا التيار يتدفق في أذهان الشخصيات الروائية، بشكل واضح، لأن هذه الشخصيات في غالبيتها مثقفة، تملك الوعي والقدرة على التركيز والتأمل، حتى تستطيع الوصول الى ما يمكن أن يسمى بحالة (الصراحة الأدراكية) وهي الحالة التي تعني التدفق، عند المبدعين. بعد الوصول الى حالة الاستغراق الشامل التي يمكن أن تنسب دون تردد الى الكاتب ذاته،[١٣] وهو يتعامل مع مختلف شخصياته الروائية.

- ٤ -

لقد حسم الكاتب موقفه لصالح المستقبل في رواية (صراخ في ليل طويل)، في وقت كانت فيه عوامل الواقع المختلفة تسمح له بالتطلع الى المستقبل. لكن هذه العوامل تغيرت بعد الهزيمة. وكان تغيرها مؤثراً على التطلع الى المستقبل بالذات. حتى صار هذا المستقبل شديد الغموض، ويحتاج الى كثير من العمل، في اتجاهات عديدة حتى يعود الى الأمل به بعض صفائه. ان انكسار الحاضر قد غير النظرة الى المستقبل تماماً، من تلك النظرة الرومانسية الحالمة، التي تتطلع الى بزوغ فجر نقي، بعد غسل الواقع، بالحريق والمطر، الى نظرة مأساوية واعية، تحاول أن تجد المستقبل من خلال الثقافة الواسعة التي يتميز بها الكاتب. لقد وجد الكاتب نفسه في مأزق حاد: فالماضي الذي حاول أن يتجاوزه في روايته الأولى. أصبح كل ما بقي له من ذاكرة في المنفى، والحاضر الذي يعيشه، هو سبب فطام الذاكرة القسري أما المستقبل

فقد أصبح أي حلم به غير واضح . ولأن الكاتب ـ كمثقف كبير يعرف ان المستقبل لا بد وأن يولد من الحاضر، فقد استندت أعمال الروائية الى محورين أساسيين :

الأول هو تشريح الحاضر السيء بكل أبعاده، في محاولة للكشف عن الأسباب التي أدت الى الهزيمة، والثاني هو الماضي الذي يعود اليه، بعد ان أصبح أثيراً وجميلاً في الذاكرة . فالذاكرة هي السند القوي والبريء الذي يربط الكاتب بأرضه . وطفولته، ولذلك ظلت خلفية واضحة لكل حديث عن الحاضر والمستقبل، حتى أصبح المستقبل في بعض الأوقات، وكأنه حنين الى الماضي، كما هو الحال في بعض كتابات الأرض المحتلة خاصة عند اميل حبيبي[١٤] .

ان فلسطين هي الواقع الحقيقي الذي تدور حوله روايات الكاتب، وفلسطين، بالنسبة له، هي ما اختزنته الذاكرة «أما حاضره فليس سوى فاصلة بين الماضي والمستقبل»[١٥] لذلك فأن محاكمة الروايات للواقع تبدو شديدة القسوة، خاصة وهي تحاول ان تشرحه اجتماعياً وفكرياً لتوضح الخلل فيه، وهو خلل يجرح الذاكرة التي تبرز أهميتها القصوى كأساس للمحاكمة، في السطر الأول من (البحث عن وليد مسعود) : «تمنيت لو أن للذاكرة اكسيراً يعيد اليها كل ما حدث، في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق»[١٦] .

لكن الذاكرة لاتستطيع أن تكون بهذا الشمول، وهذه الدقة، وهي ليست جاهزة، تجيء عندما تستدعى، وكما تستدعى والورق غير قادر على تصويرها بالألفاظ . ان الذاكرة عذاب وغالباً ما تلح مع تقدم العمر، حتى تتحول الى ما يشبه السادية التي تواجه كل متعة، خاصة حينما تستدعى لمواجهة عجز الواقع .

روايات جبرا ابراهيم جبرا تقوم على المواجهة بين الواقع والذاكرة . والواقع ليس ثابتاً . كما ان الذاكرة تجيء مجزأة بقدر ما تستلزمه المواجهة من ناحية، وبقدر طاقة الكاتب على الاسترجاع، في زمن الكتابة، من ناحية أخرى . لذلك توزعت الذاكرة على روايات الكاتب الثلاث الأخيرة توزيعاً تصاعدياً حتى استطاعت أن تقدم كل تجربة الماضي التي أمكنت استعادتها وهو توزيع ازداد كثافة من رواية الى أخرى، مع تقدم العمر بالكاتب، وبعد الذاكرة عن لحظة الاحداث المسترجعة، وهو بعد يزيدها وضوحاً اضافة الى تصاعد التغير المأساوي في المجتمع، وهو تغير يبعد بالكاتب تدريجياً عن حلمه في اعادة اتصال الذاكرة، مما يجعل الحاحها أشد، ومحاولتها لفرض وقائعها أقوى .

لقد استطاعت الذاكرة في هذه الروايات أن تقدم صورة الماضي : تاريخاً شخصياً، وعاماً، وارتباطاً بالأرض والوقائع، وهي صورة، رغم نهايتها المأساوية، تبدو أكثر اشرقاً من صورة الواقع الذي يراد تغييره .

ـ ٥ ـ

في رواية (صيادون في شارع ضيق) هناك اتجاهان للذاكرة : الاتجاه الأول يرتبط بالمكان الذي اختزنته الذاكرة، والأتجاه الثاني يرتبط بالعلاقات التي تم بناؤها في ذلك المكان، والاتجاهان يلتقيان معاً في الرواية باستمرار لكن لقاءهما الحاسم ينطبع في الذاكرة على شكل لحظة مأساوية تكون دافعا لسلوك جميل فران كل الوقت .

وغالبا ما يتدخل الانعكاس الشرطي في استعادة الذاكرة لدى (جميل فران)، فبمجرد أن يدخل أية مدينة كبيرة، تعود اليه (القدس) لأنه، رغم كل المدن التي زارها، يعلن بوضوح : لقد نسيت كل أسفاري، وما عدت أذكر أية مدينة في العالم، سوى مدينة واحدة . مدينة واحدة أذكرها، أذكرها طيلة الوقت .[١٧] وهذه المدينة ـ القدس ـ لاتكون مدينة مجردة، لأنها، قبل كل شيء رمز لوطن بكامله، وهو وطن له خصوصسته، لاباعتباره وطن (جميل فران) وحسب، وانما باعتباره وطنا يحمل قدسية تاريخية وواقعية، ولذلك فان الرمز يعني تجدد الوطن وحبه ايضا، خاصة بسبب العدوان الذي يقع عليه، ويشوه صورته . ان القدس هي (بلدة) المسيح، رسول السلام لكن رسل الموت من الأعداء كانوا يظهرون على الروابي التي ظهرت منها الملائكة للرعاة

قبل ألفي سنة، لتنشد أغاني السلام والمسرة للبشر. وهي، مع تاريخها العريق، والمقدس، تتجدد وتمتد بأيدي أبنائها، فبيت (جميل فران) كان جديداً أيام الغزو، على جبل (القطمون) في القدس الجديدة. ويطل على الريف لكنه لم يبق بيته بعد الأحتلال.

أما العلاقات، فهي تتخذ مركزها حول علاقة الحب التي عاشها (جميل فران) مع ابنة الجيران (ليلى شاهين) التي كانت تحمل الملامح: لعامة لأبنة القدس ـ ابنة فلسطين: شعر كستنائي طويل، وعينان عسليتان، وفم واسع، وبشرة بيضاء. وقد جاءت هذه العلاقة لتمثل تغيراً اجتماعياً، يرضى بالحب، ويريدله أن يكون شرعياً، لكن الظروف الجديدة، المتمثلة برسل الموت، لم تسمح لهذا الحب بان يستمر في الواقع، فقد هدم الارها بيون الصهاينة بيت الحبيبة على من فيه، وبقيت في ذاكرة (جميل فرن) كيد مقطوعة من الرسغ، وخاتم الخطبة يحيط بأصبع الخنصر. وظلت اليد، والوجه، واسم الحبيبة، تلح على ذاكرة (جميل فران) كلما فكر بأن يمارس في حياته أية بهجة، حتى تحول دماغه الى فراغ كبير بارد.

وهذه العلاقة لها دلالات أعمق: لقد اختلط جسد (ليلى) بالأرض التي دفنت تحتها مع انهيار البيت، وبذلك توحدت المرأة بالأرض [١٨] توحداً سوف يستمر في روايات الكاتب كلها، تضميناً أو اعلاناً. كما أن لليد ـ بخاتمها ـ دلالتها الأخرى، فهي تبدو منذ اللحظة الأولى، وخلال تكرار ظهورها في الرواية، وكأنها يد تستنجد بمن بقي ـ من محبي الأرض ـ للثأر لها من غزو رسل الموت.

وقد ظلت هذه الذكرى مزروعة في أعماق (جميل فران) وكأنها تلاحقه كمسيح يحمل صليبه أينما ذهب [١٩] وصارت مهمته ـ في الرواية ـ أن يهرب من التعاسة، أو أن يناقشها كواقع لابد من تجاوزه من أجل المستقبل: ليست تعاسة.. هناك امكانيات للحياة والفعل. بل حتى التجربة الحسية. يجب أن تكون عندي الارادة لأن أصبح جزءا من الحياة مرة ثانية. [٢٠]

انه يختار سلاح الارادة ـ الواعية ـ من أجل العودة الى الحياة.

وهو في هذا الاختيار مضطر لمواجهة ثلاث قضايا حتى يحقق مشروعه نحو المستقبل: القضية الأول هي قضية الموت، الذي يتمثل بيد (ليلى) التي تمتد كلما اقترب من امرأة لدرجة انها تسقط بينه وبين حبيبته الجديدة (سلافة)، لتحول بينهما. وهذه العلاقة تمثل مواجهة للقضية الثانية، وهي قضية المجتمع المتخلف الذي لابد وأن يتغير، حتى يتم تجاوز الهزيمة وهي علاقة مركبة يعتبر نجاحها تحدياً لهذا المجتمع، وتغييراً له. ان (جميل فران) مسيحي فلسطيني، بينما حبيبته (سلافة) عراقية مسلمة. وهو في المنفى، بينما تمثل هي جزء من الطبقة العليا في مجتمعها وهي طبقة قدمتها الرواية في حالة انهيار من داخلها، لأن أحد امتداداتها يقتل ممثلها ـ والد سلافة ـ ولان احدى امتداداتها تخرج عن نسق التقاليد الثابت الذي سارت عليه هذه الطبقة، فترفض الزواج المتفق عليه، وتحب من خارج طبقتها. وقد كان نجاح هذه العلاقة مؤشراً الى وحدتين: الأولى عربية، والثانية دينية، مما جعل نهاية العلاقة بالزواج ايذاناً بمستقبل أفضل من خلال مواجهة تحديات التخلف والتعلق بالأوهام». [٢١] اضافة الى ما فيه من تحد للموت، من خلال مقاومة اليد الميتة، لاستبدالها بيدحية.

أما القضية الثالثة، فهي القضية التي لايمكن ان تستبدل وانها يكون الاستبدال أو نقل الصراع، من أجلها بالتحديد انها قضية الأرض في الذاكرة وفي الواقع ايضا فاذا كان الحب الجديد في حياة (جميل فران) يبشر بمواجهة الهزيمة فان شوارع القدس التي تظل تنسرح كلها أمام عيني (جميل فران) [٢٢] كل الوقت، هي ـ كأرض ـ العامل الثابت في معادلة الكاتب، واليها تنشد كل العوامل الأخرى، فيحدث فيها التغير. لذلك فان الاصرار على أن تكون للحب غلبة على الموت، يكون مرتبطا بنقل الحبيبة الى حيث التوحد مع الأرض، وهو في (صيادون في شارع ضيق) نقل الى بعض ما تبقى من فلسطين، الى مخيمات اللاجئين [٢٣] بعد أن يتم التغلب على عقبات الواقع وسيطرة الموت المتصلة.

الرواية اذن تخطو خطوة جديدة في طريق التطلع الى المستقبل. ولكنها خطوة تنطلق من واقع مختلف، ومن فهم مختلف لهذا الواقع، ولحاجات المستقبل المنشود، فالعقبات لم تعد اجتماعية

فقط، كتلك التي عمل على ادانتها في (صراخ في ليل طويل) حين حطم بقايا أسرة عريقة ورفض الاستمرار في علاقة ميتة مع فئة جديدة صاعدة ولكنها عقبات اجتماعية وسياسية أكثر تعقيداً، تقودها طبقات تتحلل وتصنع موتها من داخلها، كمؤشر على أن على الزمن أن يتجازوها ليبدأ من جديد. وهذا التجاوز، أراده الكاتب لاهثا الى حد كبير، حين انهى بعض الطبقات، وحطم بعض التقاليد ووحد بعض الاقطار والأديان من خلال الزواج.

لكن فعل الذاكرة في الرواية لم يقف عند هذا الحد: انه فعل حاضر على مساحة الرواية كلها يعمل على تذكير المجتمع ـ الواسع عربياً ـ بالقضية بالحجم الذي تستحقه لاكهزيمة ـ أولى ـ وحسب وأنما كأنذار لما يمكن أن يجره ثبات الواقع من هزائم لاحقة وكأشعار بان حياة هذا المجتمع (العربي) رهينة بحياة القضية التي تفعل فعلها فيه تغييراً واضحاً وواسعاً، سواء أكان يقف معها فيعمل لمستقبلها ومستقبله، أو يقف ضدها فتنهار القوى التي تقف.

ان شوارع القدس التي لاتقارن بأية شوارع في أية مدينة أخرى، ويد ليلى ـ الحب الذي اغتيل ـ التي تسقط أمام لحظة الانشغال أو الهروب أو التعويض أو الغفلة هما ـ معا ـ المحرك الأساسي لكل أحداث الرواية، ولكل شخصياتها، وهي تستكشف الطريق من أجل مستقبل أفضل.

ـ ٦ ـ

لقد أشارت رواية (صيادون في شارع ضيق) الى ان الحب هو الوجه الآخر للأرض الفلسطينية، حين وحدت المرأة بالأرض حية وشهيدة هذا التوحد ازداد وضوحا مع ازدياد عناء الذاكرة لدى الكاتب، ومع غنى تجربته الفنية، فجاءت روايته الثالثة (السفينة) لتكرس نفسها لهذا التوحد الى حد بعيد، اضافة الى ما تحمله من امتداد للعناصر الأخرى التي طرحتها الروايتان السابقتان.

في (السفينة) محاولة لتوحيد الزمان والمكان، وحصرهما بهدف انعاش الذاكرة. السفينة كمكان، خارج اطار الأمكنة، انها منفى حقيقي، يبدو فيها الفلسطيني (وديع عساف) معلقاً في الهواء، يحاول أن يتنفس هواء بلاده. انه يحب البحر المتوسط، ويركب السفينة فيه لأنه بحر فلسطين بحر يافا وحيفا، وبحر هضاب القدس الغربية وقراها. «فانت اذا صعدت هضاب القدس ونظرت غرباً، لن تعرف أين تنتهي الأرض، وأين يبدأ البحر، وأين يلتقي الاثنان بالسماء.. هذه الزرقة هي الشيء الوحيد الذي يلطف من غربتي، كأنني بها اتصل بارضي من جديد»[٢٥].

والرحلة كزمان، هي (الآن) الزمان فيها يكاد أن يتحول الى لحظة حوار، حتى وهي تتوزع على عدد محدود من الساعات. وتكثيف الزمان هذا يسمح للذاكرة بان تجول، بعيداً عن الواقع خالقة نوعا من التناقض في شخصية (وديع عساف) الذي أصبح مع العمر، والتجربة، مبتلى بنوع من الجد، يخشاه هو نفسه، فيحاول خداع نفسه بالضحك[٢٦] من واقع متناقض كلياً، ينفيه عن أرضه من ناحية ويكافؤه عن ذلك بنجاح كبير في عمله التجاري من ناحية ثانية. وهذا التناقض في سمات الشخصية، وفي السلوك مبرر داخل الرواية: ان (وديع عساف) دمث الاخلاق، طلق اللسان، يملك شخصية محببة الى من حوله ولكنه يخفي خلف المرح الظاهر ألماً وحزناً ويأساً وحقداً. كما أنه يميل الى استخدام القوة، لأنها سلبت أرضه وشردت شعبه، وجعلته بعد أن شهد مصرع أعز أصدقائه يقتنع بأنها لاتواجه الا بالقوة. ان جرحه النازف على الدوام يجعل سلوكه مزيجاً بين الأسى والمرح، واللين والقسوة، والوطنية والتجارة، وكل ذلك ناتج عن ظروف حياته[٢٧].

وقد جاءت الذاكرة في (السفينة) أكثر خصباً، واستطاع الكاتب أن يوظفها بنجاح، لدرجة أنها تقتحم الآخرين وتسكنهم بجبروتها،[٢٨] لأنها لم تعد ذاكرة تستند الى ما هو مادي ـ من أرض وعلاقات ـ وحسب، وانما تجاوزت ذلك الى ما هو ثقافي ـ بالمعنى العام للثقافة ـ وخلقت بين المادي الذي توسعت فيه والثقافي نوعاً من التزاوج يكاد أن يصل حدود حلم يولد أمام كل موقف.

ان (وديع عساف) مثلاً، يحسد زميله الاسباني على السفينة لأنه عائد الى بلده، وكانعكاس لذلك يحلم: ليتني كنت مثله ذاهباً الى بلدي الذي لم يشطر أجزاءه سيف أحمق ليتني كنت مثله ذاهباً الى بلدتي قادماً من بلد غريب، وفي جيبي حصيلة أسفاري فأحط

الرحال في البلدة، وآخذ الكمان مثله، وأبحث عن صديقين أو ثلاثة يعزفون على الآت أخرى، ونؤلف جوقة موسيقية فنعزف ويرقص الناس. [٢٩]

ان الذكريات المادية تستمر في العودة الى (وديع عساف) وتظل القدس على رأسها باعتبارها أجمل مدينة في الدنيا[٣٠] بتاريخها الخاص. وجغرافيتها المتميزة، ولكنها تأخذ امتداداً أكبر اتساعاً هذه المرة لأنه امتداد يرتبط بما هو جديد من الذكريات العزيزة التي بدأت تصبح ضبابية، فكان لابد من انعاشها حتى لا تغيب، أو تصبح موضع شك، أو تتهم بأنها من صنع الخيال، كما هو الحال مع الحسناء المحجبة، التي يعود اليه وجهها الجميل دائماً، وقد رفعت عنه الحجاب في غسق أشهب، بين القبور، فلا يدري هل كان فعلا يلتقي هذه الحسناء، أم ان الأمر كله من مزاج الخيال. [٣١]

(وديع عساف) يحس بأنه، مثل مدينته، مشطور، وكل حياته الواقعية، بكل صخبها العالي، لاتأخذ من ذاته الا شطراً واحداً، أما الشطر الثاني فهو للذاكرة التي يعيد من خلالها رسم القدس، وصور الرجال، والتي يستمر من خلالها في الركض في اتجاه الأرض، حتى يراها تحت قدميه، صلبة، يحبها، ويخاصمها، ويهجرها لشدة ما يحبها ويخاصمها، فيعود اليها. [٣٢]

لكن هذه الأرض محاطة بالأسلاك الشائكة دونه، ولم تبق له هذه الأسلاك الا ذكريات الحواكير التي عايشها في طفولته، تطل عليه واعياً، وفي حلم اليقظة، وفي النوم: حياة ناعمة بعض الوقت، ومعركة غير متكافئة في اللحظة الحاسمة، لايحس بأنه قصر فيها، لأن واقعه هو الذي قصر.

لقد راقب (جميل فران) الحرب في رواية (صيادون في شارع ضيق)، دون أن يشارك فيها، مع أنه شاهد جثة حبيبته تحت الانقاض، فعلقت في ذاكرته، أما (وديع عساف) فقد شارك في الحرب مشاركة فعلية، ولاحظ العجز في الواقع، وفقد صديقه أمام عينيه، فكانت التجربة أكثر حياة في ذاكرته، وصارت هذه التجربة. المرتكز الأساسي الذي تدور حوله كل تصرفاته. وحين تحصى هذه التصرفات ـ واقعياً ـ على ظهر السفينة، وخارجها، وفي الموانىء فانها تبدو كمحاولات للهروب من الذاكرة: ان الواقع، بالنسبة له، كفلسطيني، غير موجود، ولذلك فان تعامله، مع واقع الآخرين، يبدو غريباً، فيصبح (وديع عساف)، من وجهة نظر بعض الآخرين «مغرورا»، ثم لايبدو غريبا أن يوصف بأنه «معتوه» من قبل من لايعرفونه جيدا، بينما يوصف بأنه، «رجل هائل» من قبل من اقتربوا منه كثيرا.

مثل هذا التناقض في شخصية (وديع عساف) كما تراها الشخصيات الأخرى في الرواية، وكما أشار اليه لبعض من درسوا الرواية، يمكن أن يفسر، في صالح الكاتب، حين يربط بالانشطار الذي يعيشه (وديع عساف) بعد الانشطار الذي عاشه وطنه.

انه التوزع بين الواقع الذي يرفضه، والذاكرة التي يعيش فيها وهو انشطار يبحث عن مستقبل يعيد الى الذاكرة ما قطعت عنه. وقد تم التعبير عن هذا الانشطار في رواية (السفينة) بشكل أبلغ مما كان عليه في الرواية السابقة لأن الذكريات الثقافية استطاعت أن تعمق هذا الانشطار.

فقد عادت الى (وديع عساف) تلك الذكريات التي تقترب كثيراً من أجواء الصوفية التي تميز الأرض التي عاش فيها، في تاريخها القديم، المتمد الى واقعها الحاضر. واذا كانت شخصية (وديع عساف) امتداداً لشخصية (جميل فران). فانها تشكل امتداداً في الذاكرة قبل كل شيء يتحول الى امتداد في النسمات النفسية لكل شخصية بفعل تأثير هذه الذاكرة الحية، ويصبح بالتالي امتداداً أكثر عمقاً، لأنه صار أكثر احساساً بالزمن الذي يمضي، وهو يبعد الفلسطيني عن أرضه. في منافي لايندمج فيها، سواء كان هذا الزمن فردياً، أو كان الزمن العربي ذاته.

لقد وضع (وديع عساف) أمامه هدفاً واضحاً هو العودة الى القدس ـ ما تبقى منها بعد الاحتلال الأول ـ والاستقرار فيها[٣٣] مع المرأة التي يحبها، وهو هدف شبيه بما وضعه (جميل فران) الذي اختار المخيمات مستقرا له ولمن يحب، وبذلك تعود المرأة الى التوحد بالأرض من جديد، ولايكون الحب حقيقيا، ومستمرا، الا اذا ارتبط بالأرض ولذلك لم يستطع (وديع عساف) أن يحقق لنفسه

علاقة أخرى خارج هذا الشرط، لأنه كان يصاب بالشرود. [٣٤] وهو يراقص المرأة، عندما تتدخل ذاكرته المعذبة.

ان فلسطين بالنسبة لكل فلسطيني، هي الملجأ الأخير الذي يحتمي فيه، واذا لم تجيء في الواقع، فان الذاكرة كفيلة بأن تأتي بها: سل الفلاح الذي يذكر تجرح قدميه على تلك الأرض، كأنه يذكر لذة حياته الوحيدة كأنه يقول ان حياته بعد أن أبعد عن أرضه ما عادت حياة. [٣٥]

وقد كان جزء من أرض فلسطين ممكناً كملجأ، قبل عام ١٩٦٧ فالى أين يستطيع (وليد مسعود) أن يلجأ بعد أن أخذ منه الواقع هذا الجزء؟

- ٧ -

ان عذاب الذاكرة في رواية (البحث عن وليد مسعود) لايساويه الا عذاب البحث عن وسيلة لتغيير الواقع، من خلال الاحساس بالزمن الذي يجري فيساهم في أن يجعل الذاكرة أكثر حياة.

وهذه الرواية تقدم كابتها في أقوى حالات التدفق. لقد كتبت الرواية بعد هزيمة ساحقة، أخذت ما تبقى من فلسطين معها، فهي لم تدعم فطام الذاكرة وحسب، وانما أرادت أن تخنق الحلم الذي استندت اليه الروايتان السابقتان، وهو حلم العودة الجزئية، فوضعت (وليد مسعود) في مواجهة واقع أشد سوءاً، وأبعد ما يكون عن التغير الذي تمناه فلسطينيا الروايتين السابقتين، فخلقت بالتالي جرحا جديدا في الذاكرة اشتد نزفه حتى بدا (وليد مسعود) مثل سجين في المنفى الكامل.

وليس غريبا أن يختار (وليد مسعود) اللامكان، مثلما ما اختاره (وديع مسعود)، ولكن اللامكان جاء أكثر تجريدا هذه المرة، واكثر ايحاء انه لامكان - حقيقي - اختفى بعده، وجاء اختفاؤه بين الحدود العربية ليشير الى مسؤولية وجود هذه الحدود - كأشارة على التمزق - تجاه ما يحدث له، ولوطنه، انه يختفي في (اللاوطن)، وحين يلغي المكان فان الذاكرة وحدها تبقى له سنداً، وهي ذاكرة تربطه بالوطن الذي فقده، من خلال كل التفاصيل التي يمكن استرجاعها. وبذلك يصبح أي حلم بالمستقبل لايستطيع أن يكون حلماً حقيقياً قابلاً لأن يعاش، أو يصدق أو يقدم أملاً، الا اذا كان امتداداً لهذه الذاكرة وهذا الامتداد، يعني على وجه التحديد ارتداداً الى القوى الذاتية التي تبدأ من الفلسطيني، وتنتهي عنده، بعد أن فقد الفلسطيني ثقته بكل ما هو كائن على مساحة الوطن الكبير الذي تسلم مسؤولية قضيته لزمن طويل، فانتهى بها الى أسوأ مصير، مما ولد لديه احساساً بأن عليه أن يستعيد زمام القضية.

هذا الاحساس يبدو في ظاهره نرجسياً، حينما يرتبط بشخص (وليد مسعود) ولذلك وصفت هذه الشخصية بالنرجسية. كما وصف بها البناء الروائي كله وانسحب ذلك على الكاتب نفسه لأن الرواية تستند الى ذاكرته قبل كل شيء وتقدم بعض الملامح الشبيهة بحياته، [٣٦]

وهذه النظرة تظلم الرواية والكاتب، فمن ناحية لايجوز النظر الى (وليد مسعود) كفرد، بل كنموذج لفئة تمثل قطاعاً كبيراً من الشعب العربي الفلسطيني في المنفى، وهو قطاع استطاع أن يحقق نجاحاً عملياً في حياته لكنه لم ينقطع عن التفكير في قضيته والعمل لها بالقدر الذي تتيحه ظروفه الشخصية والظروف العامة. ومن ناحية أخرى، لايجوز أن ينظر الى الرواية بمعزل عن الظروف الموضوعية التي كتبت فيها، وخاصة ما يتعلق منها بأحساس الفلسطيني بذاته، حينما استطاع أن ينهض عبر ثورته المسلحة وسط ظروف الهزيمة التي أحبطت المجتمع العربي كله فجاء هذا النهوض كاضاءة وحيدة في ظلام الهزيمة الدامس. وقد جاءت الصورة العامة التي قدمها الكاتب للأنسان الفلسطيني وان اختلفنا معها مطابقة تماما لما أحس به الفلسطيني نفسه، بعد الهزيمة وتسلم زمام الأمور بالنسبة لقضيته. وقد غذى المجتمع العربي هذه الصورة بشكل مطلق، لأسباب يسهل الوصول اليها، وتقف على رأسها حاجة العربي الى أي أمل يلوح، حتى لايكون احساسه بالهزيمة تاما، فبهذه الصورة وجد الفلسطيني والعربي ما يسنده من احساس بالأمل في مواجهة الكثير من عناصر اليأس المدمرة.

وقد كان (وليد مسعود) نموذجاً صحيحاً لهذه الصورة الى حد بعيد، ولكنه لم يكن نموذجاً نرجسياً، أو أنانياً، لأن فيه من الصفات ما يناقض ذلك تماما، كان (وليد مسعود) يملك احساسا

بالذات وحبا لها وهذا الحب (من وجهة النظر النفسية، ليس أنانية على الاطلاق لأن الأنانية تنعكس كراهية على كل ما هو خارج عنها بينما كان (وليد مسعود) يفيض حبا على من حوله، ويتقبل الحب منهم أيضا.

كانت صورة (وليد مسعود) انعكاساً صحيحاً لصورة الفلسطيني، من خلال علاقته الجديدة بقضيته اذن: انه يشغل من حوله كما تشغل القضية كل من حولها. ويؤثر في الناس كثيرا، كما تؤثر القضية على الأمة العربية. وحتى هذا الاحساس بالأهمية والقدرة والفاعلية بالنسبة له، لايختلف كثيرا عما تستطيع القضية ذاتها أن تفعله في المجتمع العربي، وفي الفكر العربي، واقعيا، وعبر المقولات التي كانت ترد من فصائل المقاومة، في تلك الفترة من الزمن.

ان شخصية (وليد مسعود) في اطار الفئة التي ينتمي اليها هي شخصية واقعية ثم التقاطها من الصورة السائدة للفلسطيني المقاوم من هذا النمط، ولذلك جاء اختفاؤه الغامض من خلال احساس بضرورة هز المجتمع الذي يحيط به حتى لايركن الى السكون، فيكون ضياع القضية نهائيا وهذا هو بالضبط ما فعلته حركة المقاومة حينئذ. لقد وجد (وليد مسعود) نفسه في منفى لايرضى به بديلا لوطنه، حتى لو تحول التراب فيه الى ذهب بين يديه، فكان بحاجة الى الاعلان عن هذا الموقف ليهز وعي الانسان العربي، بعد الفاجعة التي سقطت عليه، فوضعته أمام احساس كامل بالعجز. وهذا هو بالضبط ما فعلته حركة المقاومة الفلسطينية التي ولدت في ذلك الزمن.

لكن الثورة أعلنت عن ذاتها بوضوح. فلماذا كان اختفاء (وليد مسعود) وأين؟

ان فن جبرا ابراهيم جبرا يشير بوضوح الى اجابة السؤال الأول: لقد اختفى الشخص الواقعي ليفسح المجال لفعل الذاكرة. أما أين اختفى فان الرواية تكتفي بان تضع عدة احتمالات: فقد قيل انه عاد الى فلسطين المحتلة سرا(٣٧) وقيل انه اختطف، وان جثته وجدت في لبنان، كما قيلت اشاعات أخرى.

ألا يشبه هذا الاختفاء غياب الفلسطيني عن قضيته منذ أواخر الاربعينات حتى عام النكسة. غياباً له أسبابه المتعددة التي تلتقي مع الاحتمالات السابقة أو تقترب منها، أو من بعضها؟ ألا يوحي - مثلا - بأنه اختفاء يهدف الى الاستعداد لمرحلة جديدة من النضال، يكون الفلسطيني في مقدمتها ويشغل العربي بها، حتى تصبح هماً اساسياً له؟ ألا يوحي - مثلا - بأنه اختفاء مقصود لجيل لم يستطع أن يمنع الهزيمة، بهدف افساح المجال لجيل جديد قادر على الاقتحام؟

مثل هذه الأسئلة تستطيع الذاكرة وحدها أن تجيب عليها في الرواية. والذاكرة هذه المرة يتسع مجالها: (وليد مسعود) كان في القدس في الأربعينات ولكن سيرة طفولته تروى من خلال مصدرين: ما تركه من هذه السيرة، وما رواه أحد أصدقاء والده عنه: انه فلسطيني رافض، من أبناء الجبال(٣٨) بما عرف عنهم من صلابة وعناد، عاش في فلسطين طفولته، وتأمل ما حوله بعمق مادة وثقافة واختار طريقه وتعذب كثيرا، حين هاجر، وحين اعتقل، وحين انهارت زوجته وحين استشهد ابنه، فكان كل ما عايشه بعد الطفولة عذابا متصلا فلم يكن غريبا أن تثبت ذاكرته عند طفولته يدور حولها ويتوقف عندها ولا يكاد يتخطاها(٣٩)

فهل كان (وليد مسعود) فلسطينيا نموذجيا؟(٤٠)

كان، اذا رابطنا هذه الشخصية بمجموعة الظروف التي تحيط بها، واذا تذكرنا ان الوصف يعني النموذج المأخوذ من الواقع، لاالنموذج التي تطرحه أية نظرية. الفلسطيني المناضل والواقع الذي يشكل شخصية (وليد مسعود) هو الواقع الذي نشأ فيه واليه ينتمي وعبر حدوده يتحرك انه واقع الفلسطيني المثقف الذي تستند معظم تجربته الى ما قرأ لا الى ما مارس والذي يستطيع أن يحاور أكثر مما يستطيع أن يقاتل ولذلك فانه ينظر الى القتال كبطولة حالمة ويتصور ان الانسان قادر عليه بمجرد أن يحزم أمره دون أن يكون لديه الاعداد أو حتى الاستعداد المادي. انه ثوري كلام قبل أن يكون ثوري فعل، وبذلك يمكن ان يفسر اختفاؤه كادانة له، عندما أحس بان الكلام وحده لم يعد يفيد، وان الدور للفعل وحده، ولكن هذا الاختفاء ترك وراءه ذاكرة مقيدة قد تكون سبباً في حدوث الاختفاء على شكل قتل لأن الأعداء وهم كثر يعرفون

أن الكلام يغذي الفعل أو يقود اليه. وقد يكون الأختفاء انتحاراً عندما يقدم واحد في سن (وليد مسعود) على الفعل وهو غير قادر عليه. والاختفاء قبل كل ذلك، كان رد فعل لحدث معين ـ وان غذته أحداث سابقة ـ لأنه كان بهدف الانتقام لابنه مروان، الذي استشهد وهو يقوم بعملية فدائية، داخل الأراضي المحتلة.

يشكل (وليد مسعود) اذن، نمطاً نموذجياً لفئة من الفلسطينيين، فطمت ذاكرتهم، وحاولوا أن يصلوها من خلال هدف واضح هو تغيير الظروف: ظروفهم الشخصية وظروف الوطن العربي من حولهم وحتى ظروف العالم لكنهم فجعوا خلال المحاولة بأمرين: أولها أن كل محاولات التغيير التي مارسوها انتهت الى مزيد من الانهيار والهزائم وثانيهما ان جيلا جديدا قد ولد واختار طريقا آخر يشكل نقيضا للتجربة السابقة وهو نقيض قد يكون فاعلا، مما يثير الكثير من الاحباط لدى هذه الفئة ويثير الحسد، كما يثير الاندفاع الى حدكبير، ويفرض على هذه الفئة أن تلحق بالجيل الجديد، أو تختفي تاركة له تجربتها ـ ممثلة في الذاكرة ـ ليفيد منها.

من هذا المنطلق تبدو رواية (البحث عن وليد مسعود) رواية السؤال عمن هو مؤهل لحمل مسؤولية الثورة (في هذا الزمن بالذات) لارواية الثورة ذاتها، وان حملت في طياتها كثيراً من الأسئلة الناقدة للاتجاهات التي كانت تسود، وعلى رأسها ذلك الاحساس بالعظمة بشكل غير موضوعي حتى وان غذته الظروف العربية في مجموعها لأنها كانت ظروف هزيمة موقتة وغير موضوعية أيضا. وقد كانت في اختفاء (وليد مسعود) الغامض محاولة لأثارة القضية من جديد بشكل حاد، ومن جذورها الأساسية وعلى مستوى عربي الى حد كبير حتى تعود هذه القضية لتشغل الوطن العربي كما يجب أن تفعل، خاصة وأن الزمن يجري والجيل الذي عايش الأرض في طفولته يطمح قبل أن يختفي الى تقديم خبرة ذاكرته للأجيال التي تلي في المستقبل، فهذا المستقبل في مواجهة الواقع هو الذي تريدله الرواية أن يعيد اتصال الذاكرة كما أرادت الروايات التي سبقتها ولذلك احتلت الذاكرة حيزاً كبيراً في هذه الرواية وقد تحتل حيزا أكبر في أية رواية قادمة للكاتب، بحثاً يستكمل ما شطر منها، عندما شطرت الأرض واستكمالاً لتلك الصورة الرائعة للأرض وللحياة فيها، حتى تظل حافزاً للذين يأتون، ويعملون على استعادتها.

• الكويت

هوامش

(١) مارسيل بروست، عواطف قاتل أمه، من كتاب (قصص عالمية قصيرة) ترجمة صادق باخان، مطبعة الأديب، بغداد ١٩٧٣ ـ ص ٧٢

(٢) جيمس شابلن، قاموس علم النفس (بالانجليزية) منشورات ديل، نيويورك ١٩٦٨ ص ٢٨٧ (مادة ذاكرة).

(٣) فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١ ص ١٥١.

(٤) د. أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٠ ص ٢٤٥

(٥) د. مصطفى فهمي، سيكلوجية الطفولة والمراهقة، مكتبة مصر، القاهرة (؟) ص ٤٤. والحديث عن فطام الرضيع عند قبائل الشيلوك.

(٦) جبرا ابراهيم جبرا، صراخ في ليل طويل. من الثابت ان الرواية كتبت عام ١٩٤٦ لكن خلافاً يدور حول طبعتها الأولى فقد اعتبرت هذه الطبعة عام ١٩٥٥ عندما نشرت من قبل اتحاد الكتاب العرب في دمشق، الذي قدم الطبعة الثانية عام ١٩٧٤ وقد نشرت دار الآداب في بيروت الرواية عام ١٩٧٩ وأشارت الى أنها الطبعة الثانية كما أشارت الى أن الطبعة الأولى نشرت في القدس عام ١٩٤٦ (وطبعة دار

الآداب هي التي تعتمدها هذه الدراسة لكل روايات الكاتب).

(٧) جبرا ابراهيم جبرا صراخ في ليل طويل (ط ٢) دار الآداب بيروت ١٩٧٩ ص ٩٢.

(٨) المصدر السابق ص ١٠١

(٩) د. واصف أبو الشباب صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة، دار الطليعة بيروت ١٩٧٧ ص ١١٩.

(١٠) الياس خوري، الذاكرة المفقودة مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٢ ص ١٢٣

(١١) المصدر السابق ص ١٢٨

(١٢) صالح أبو أصبع، فلسطين في الرواية العربية، منظمة التحرير الفلسطينية. مركز الأبحاث بيروت ١٩٧٥ ص ٢٢٨

(١٣) باتريشاكار نغتون، التأمل (ترجمة اقبال أيوب) دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ ص ١٧٩

(١٤) خاصة في (سداسية الأيام الستة) لوحة (الحب في قلبي).

(١٥) الياس خوري. تجربة البحث عن أفق، منظمة التحرير الفلسطينية. مركز الأبحاث. بيروت ١٩٧٤، ص٦٩

(١٦) جبرا ابراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، دار الآداب بيروت ١٩٧٨ ص ١١.

(١٧) جبرا ابراهيم جبرا صيادون في شارع ضيق (ط ٢) دار الآداب بيروت ١٩٨٠ ص ١٤.

(١٨) فاروق وادي مصدر سابق ص ١٥٩

(١٩) د. أحمد أبو مطر، مصدر سابق ص ٢٥٠

(٢٠) صيادون في شارع ضيق ص ١٣٧

(٢١) د. ابراهيم السعافين تطور الرواية العربية الحديثة وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٠ ص ٣٣١

(٢٢) صيادون في شارع ضيق ص ١٠٤

(٢٣) المصدر السابق ص ٢٢٥.

(٢٤) الياس خوري، تجربة البحث عن أفق، مصدر سابق ص٧١.

(٢٥) جبرا ابراهيم جبرا، السفينة (ط ٢) دار الآداب بيروت ١٩٧٩، ص ٢٣

(٢٦) المصدر السابق ص ١٨٥

(٢٧) د. واصف أبو الشباب، مصدر سابق ص ١٣٤

(٢٨) فاروق وادي، مصدر سابق ص ١٥٣

(٢٩) السفينة ص ٤٣

(٣٠) المصدر السابق ص ١٧

(٣١) المصدر السابق ص ٢١

(٣٢) المصدر السابق ص ٨٢

(٣٣) المصدر السابق ص ٢٣٦

(٣٤) د. أحمد أبو مطر، مصدر سابق ص ٢٥٢

(٣٥) السفينة ص ٢٣

(٣٦) غالب هلسا، فصول في النقد، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٤ ص (٥١ - ٨٧).

(٣٧) البحث عن وليد مسعود ص ١٣٩

(٣٨) المصدر السابق ص ٣٤٧

(٣٩) المصدر السابق ص ٣٤٨

الاستهلال الروائي
ديناميكية البدايات في النص الروائي

■ ياسين النصير

ان الحافز الذي دفعني الى معالجة الاستهلال بصفة خاصة دون سواه من عناصر البناء الفني، هو جهلنا به وبامكاناته الهائلة التي يتيحها للكاتب وللناقد. فارسطو يصفه بـ: بدء الكلام. وعلى البداية ان تكون قوية شأنها شأن اية بداية في الخلق والابداع والعمل. وتصفها قواميس اللغة وكتب بلاغتها ببراعة الاستهلال، وما تتطلبه جمله من براعة لغوية وفكرية وبلاغية. وتصفه النقود الحديثة بشيء اشمل من هذا اذ تقول «ما من شيء يحدث في النص الادبي الادلة نواة في الاستهلال» وفي العامية والامثال نقول عنه «سدى الحايك»: بمعنى اشمل: فالأستهلال من اهم العناصر البنائية في النص.

■ استهلالات الفن الروائي ■

تميل استهلالات[1] الفن الروائي الى السعة والتنوع وغالباً ما يستغرق الفصل الاول منها كله او عدة فصول لانه يتعامل مع كلية العمل، وعليه ان يزرع النويات الصغيرة للافعال الكبيرة اللاحقة. وفيه يجد القارىء مسحاً اوليا لكل عناصر البناء من شخصيات وافكار واحداث. ولهذا النوع من الاستهلال بنية تتركب من تداخل فعلى الزمان والمكان، اي البناء الفني الذي يجيده الروائي وهو يرى احداثه تعيش لحظات حياتها. ويمتلك الاستهلال الروائي توازنا داخلياً ان فقده الروائي او لم يحسن بناءه تخلخل العمل. وله كذلك قدرة على التركيز والايحاء والتأويل. لا يضعك الأستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولا يحوم كذلك حول العمل، وانما يمهد لك الطريق الى اسرار العمل الداخلية. انه اشبه بمفتاح باب البيت الكبير. الا ان الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية انه يوجد في كل بناء فني كبير فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية. ذلك لان الصفة الروائية له، تعني تعدداً في اصواته وتشعباً في عناصره وبناءاته.

وللاستهلال الروائي عدة انواع، اهمها:

١ - الأستهلال الروائي الموسع.

ونختار له للتطبيق رواية الرجع البعيد لفؤاد التكرلي. تمتلك الرجع البعيد شروط الرواية الفنية الناجحة، فهي

كلاسيكية البناء واقعية ـ رمزية الاحداث، ذات بنية داخلية متماسكة ومنضبطة المفاصل، تعتمد على الحس الدرامي من خلال تعددُ شخوصها المحورية. الا ان هذه الشخوص وهذا الحس مبني على تنامي حدث مركزي واحد وعلى بعد مكاني محدد مما يجعل كل مفاصل الرواية تنطلق منه وتعود اليه.

يستغرق استهلال الرجع البعيد ثماني عشرة صفحة من ٥ - ٢٢. وهو حجم الفصل الاول كله. وفي هذا الاستهلال الموسع قدم لنا الروائي كل الشخصيات التي ستأخذ دورها في الرواية لاحقاً ـ الا الثانويين الذين يظهرون كملحقين بالشخصيات الاساس ـ يعرفنا على مدحت وكريم وحسين ونورية وسناء والعجائز ومديحة. ويتم تقديمهم من خلال الراوي الذي قدم لنا العمل شاهداً عليه ومشتركاً فيه، وخلال مسار فعل الحكي نلمح السيطرة الكاملة على الشخوص وافكارهم انه استهلال، وفي الاستهلال لا يتضح الا صوت الروائي حتى ولو كانت الشخوص هي المتكلمة وقيمة ذلك تكمن في ان الروائي يبتدىء بتقديم العالم الخاص بحركة وافكار ومسارات الشخوص، انه يولد لنا فكرة البيضة المخصبة التي ستنضج خلال السرد اللاحق، وعليه ان يراقب من الداخل خصائص كل جزء فيه.

هكذا يعرفنا الاستهلال على الزمن الخارجي للرواية من انه زمن ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨، وان هذا الزمن الخارجي يمارس ضغطاً اجتماعياً ونفسياً على الشخوص، وان كل واحد منهم عمل تصوراً خاصاً عنه، وما الصراعات اللاحقة التي تنشأ داخل البيت والاسرة الا تفصيلات واضحة لفكرة الصراع الاجتماعي ـ السياسي الخارجي وان الدور الذي مارسه هذا الوضع على تركيبة الاسرة جعل كل شخصية ذات سمات نفسية وفكرية متميزة بها عن الاخرى، يمعنى ان الزمن الداخلي للشخوص وللرواية تولد وتفرع من الزمن الخارجي.

ويعرفنا الاستهلال على المكان باعتباره العنصر الفاعل في الروايات الواقعية والرمزية، وان البيت البغدادي، ذا الجذور التاريخية والتراثية والتركيبة البنائية الخاصة هو المكان الذي ستجري فيه الاحداث ولذلك كان مكاناً مغلقاً لا نافذة فيه على الجيران، صلته الوحيدة بالعالم الخارجي الممر الطويل الذي يؤدي الى الباب الخارجي وما بين الممر واجزاء البيت الأخرى ثمة رحم طويل مظلم، تغتسل فيه كل الشخوص الداخلة عبره والخارجه منه.

ويعرفنا الاستهلال على نوعية الاحداث المركزية التي ستجري لاحقاً. مشكلة منيره ومديحه وحسين ومدحت وكريم وفؤاد والطفلة والعجائز، ولكل واحد منهم له موقعه الحدثي الخاص، ان نوى الأحداث قد عرضت امامنا بطريقة مكثفة، برقيه المحتوى ومركزية الفعل، لان المهمة الملقاة على الاستهلال هنا ذات شقين الاول: ان الفصل الاستهلالي هو فصل من فصول الرواية يحمل افكاره الخاصة به والمحددة والتي تمهد للدخول الى الفعل الذي يليه. اي انه حلقة من سلسلة متكاملة هي الرواية. فلا يظهر زائداً عليها او مقحماً بها.

والثاني ان الفصل الاستهلالي هو حضانة لافكار وبنى الفصول اللاحقة.

لذا فالاستهلال من اصعب الصفحات في اي عمل فني يراد له ان يكون جيداً. ويتطلب بناؤه عناية خاصة. فالجملة فيه او الكلمة عليها ان تحمل معنين اثنين: معنى عاماً بسياق الفصل ضمن فصول الرواية ومعنى خاصاً اعمق لانها ستحمل في احشائها ما يحدث في الفصول اللاحقة. فعندما نقرأ هذا السطر مثلاً على لسان كريم وهو يدخل البيت متأخراً، وبعد ان تشاهد امه الدم على ملابسه وتسأله عنه فيجيبها:

ـ دم. هذا دم فؤاد. دم فؤاد هذا يوم. نجد لهذه الجملة معنيين: المعنى الاول هو ما يصل الى المخاطب مباشرة، ان حادث ما قد حدث لفؤاد وان فؤاداً هذا يعرفه الجميع صديقاً لكريم، ولذلك لم تفعل الام شيئاً ازاء الموقف الا إنها امسكت ساقي كريم المرتجفتين دون ان تدري لماذا». والمعنى هذا اريد به اخبار الأم او زرع بذرة صغيرة لقضية فؤاد.

اما المعنى الثاني، فلا يتضح الآن، بل يتأخر الى فصول الرواية اللاحقة حيث نجد له قصة طويلة ولها مستويات فعل عديدة. لذلك لا نتعامل مع كلمات وجمل وعبارات الاستهلال

الاوفق مستوي الكلام. مستواه باعتباره جزءاً من علاقات الفصل، ومستواه الاخر باعتباره زراعة لافكار واحداث قادمة، ويقودنا هذا المعنى التحليلي الى اعتبار الاستهلال متعدد المستويات الدلالية، والا فأن أي كلام فيه لا يحمل هذه المستويات هو كلام عادي ولا قيمة له.

الميزة الجوهرية للاستهلال الروائي الموسع، انه لا يكتفي بحجم الفصل الذي يحتويه، بل يمتد على شكل خيوط متشعبة الى مداخل الفصول الاخرى، ولذلك عمد فؤاد التكرلي الى بناء صليبي متصاعد الارقام. يبتدىء بالفصل رقم ١، وينتهي بالفصلين رقم ١٢ ـ ١، ١٢ ـ ٢. وما بينهما الفصل رقم (١٣) فيكون الفصلان ١٢ ـ ١، ١٢ ـ ٢، ككتفي الصليب بينما يكون الفصل (١٣) رأس الصليب. بمثل هذا البناء المقصود اضفى ظلاً خاصاً ومأساوياً على الرواية. لذلك تجد فصولها تبتدىء اما بالحديث عن شخوص الرواية واما بالحديث عن الاحداث، وبذلك يتناوب البناء بين تقديم الشخصية او تقديم الحدث. ثمانية فصول تبتدىء بالحديث عن الشخصيات وستة فصول تبتدىء عن الاحداث. وكل الاحداث والشخوص قد جرى التنويه عنهم في الفصل الاستهلالي.

يؤكد التكرلي في استهلالة الموسع هذا، ان الشكل البانورامي للبدايات يمكنه ان يستوعب نوى العمل كله. ويضع في الحسبان ان كل شخصية وكل حدث على درجة واحدة من الاهمية. وان البناء الفني الذي يبني مفردات الاستهلال هو بناء تفرعي امتدادي. تنقاد ابعاده الى اهداف العمل ومغزاه. اي الى اجتهاد القراء في الأستيعاب والفهم.

وتتأكد قوة هذا اللون من الأستهلال في الاعمال ذات البنية الملحمية كالسير الشعبية والرواية التاريخية، والرواية الواقعية والرواية ذات المحاور الفكرية، فالزمن النامي والمتصاعد وغير المتوقف والمبني على العلاقة الجدلية بين زمن المجتمع الكلي وزمن الشخوص، يكشف باستمرار عن صراعات دفينة غائرة في اعماق الانسان والمجتمع. ويتطلب هذا اللون من الاستهلال افكاراً تحتمل الاجتهاد والرأي والرأي الآخر، وانه يحملها كما لو



■ عبد الرحمن منيف ■

كانت افكاراً شاملة يجد الناقد فيها مستويات عديدة للتفلسف ويكتشف عن مستويات الفعل القلق في المجتمع. وان المجتمع مهما كتبنا عن احداثه، ومهما تكررت الاعمال عن ازمنته المهمة يكون اكبر من الاحداث نفسها واكبر من الكتابة.

من الروايات الناجحة التي اعتمدت هذا النوع من الاستهلال النخلة والجيران لغائب طعمة فرمان، الثلاثية لنجيب محفوظ شرق المتوسط لعبدالرحمن منيف، المصابيح الزرق لحنا مينا، اللاز للطاهر وطار

٢ ـ الاستهلال الروائي، المتعدد الأصوات

ويخص هذا اللون من الاستهلالات الاعمال الروائية التي تتوازى فيها الشخصيات او الاحداث. فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها. كل شخصية تروي كل الاحداث من وجهه نظرها تتمثل روايتها لها موقفها العام. كما يصاحب هذا الاستهلال الاعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية حيث يصبح التداخل بين الخطوط الفكرية بمثابة تعدد لمستويات القص ومستويات الزمان والمكان، فيأتي الماضي ليتداخل في الحاضر ويتقاطع معه. لما يصلح هذا الاستهلال لروايات الحقب التاريخية حيث تداخلتها تنوعات في الفن القصص

وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية. فمثل هذه الروايات مطالبه ان تقدم للقارىء من خلال استهلالها مختصراً عن محاورها الكلية وعن العمق النفس والاجتماعي لابطالها وعن التواريخ المتداخلة والمتناقضة في لحمة السياق الفني.

الاساس الجوهري في مثل هذا اللون من الروايات هو الكاتب نفسه، فاذا كانت روايته حقبية وقف الكاتب خارج اطارها العام وجعل الشخوص والاحداث تسرد ذاتها من خلال حجم المعلومات المتوفرة لديه. اما اذا كانت روايته حقيبة؛ من الزمن الحاضر يكون الروائي احد ابطالها فتقل حياديته ويظهر كما لو كان العالم بكل تفاصيلها، وقد تحمل شخوصها سمة خصوصية إستقلالية داخلية. الا انها خاضعة لقوه وسلطان المؤلف المشارك.

من الروايات العراقية التي اعتمدت هذا اللون من الاستهلال (خمسة اصوات) لغائب طعمة فرمان، (الانهار) لعبدالرحمن مجيد الربيعي، ومن الاعمال العربية، (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي رضوان (ميريار واولاد حارتنا) نجيب محفوظ، ومن الاعمال العالمية (رباعية الاسكندرية) لداريل والقسم الاكبر من روايات دستويفسكي..

البنية الاساس لهذا اللون من الاستهلال انه لا يختص بالفصل الاول فقط، الا اذا كان الفصل الاول لا ينتمي لأي محور من محاور الرواية ولذلك نجده موزعاً على الفصول التي تبتدىء بها الاحداث او الشخوص. فما دام بيت الرواية موزعاً الى احداث، وشخوص متكافئة ايضاً والى محور مركزي واحد يجمع الاحداث والشخوص فالاستهلال لا يظهر دفعة واحدة متكاملاً، بل يتجزأ على فصول الرواية وان كان الفصل الاول منها له حصة الاسد.

والبنية العامة لهذا اللون من الاستهلال ليست الا بنية الاستهلال الموسع وقد جرى تشتيتها وتوزيعها على فصول الرواية، وبذلك فقدت صفة البنية الداخلية الخاصة بالاستهلال الموسع، وحافظت على البنية العامة باعتبارها حاملة لنوى العمل.

ومثل هذا البناء الموزع يعكس الطابع الاجتماعي لدور الفرد في المجتمع الطبقي والفئوي، وان الرواية من هذا النوع تجاور بين الشخوص والاحداث ولا تداخلها، والبنية العميقة لهذا البناء نجدها في المراحل الاولى للتشكيلات الاجتماعية الناهضة والمتفقة المصالح والاهداف فهي اقرب الى رواية الاسرة المتعددة الابناء والمختلفين في الاراء والاعمال. والمجتمعات التي تتوالد فيها مثل هذه البنى من الصعب البحث من داخلها عن هوية محورية واحدة بقدر ما يكون التعدد هو السمة الغالبة والجوهرية في علاقاتها وفي تراكيب بناءاتها.

يضعف في هذا اللون من الروايات المكان ويزداد الاهتمام بالزمان وتبني الكثير من التفاصيل داخل الذهن ويكثر فيه البناء العقلي المنضبط.

يؤكد غائب طعمه فرمان في «خمسة اصوات» هذه الطريقة في بناء الاستهلال معتمداً على تناوب ظهور الشخصيات الخمس، التي هي افكار خمس، ويفرض التناوب في الظهور طريقة في تتابع المفردات فلا يقدمها الروائي دفعة واحدة وانما يؤجل قسماً منها الى مرحلة ظهور الشخصية.. ومثل هذا البناء وان كان رؤيناً فهو بناء القصة القصيرة. اما النهاية لكل شخصية فليست الا نهاية جماعية، هنا تفرض البنية الروائية على بنية القصة القصيرة شرطها الموضوعي اذ لا نهاية فردية لاية شخصية او حدث، بل الكل يخضع لمنطق واحد. ولعله السبب الاساس الذي جعل غائباً يدخل صوتاً جماعياً آخر هو صوت المدينة والحياة العامة، في الصوت السادس، ومن خلال هذا الصوت وضح الافكار والهموم المشتركة للجميع وبخاصة تلك التي لا تسوى فردياً.

غالباً ما يكون استهلال الشخصية المفردة عبارة واحدة، او جملة مكثفة.

فالاول في رواية غائب طعمة فرمان «خمسة اصوات» نجد استهلاله محدداً ومركزاً:

«تقاذفته الأزقة مثل اخطبوط هائل».. وهذه الجملة المكثفة توضح ميدان عمله اللاحق الذي يكشف عن صحفي مهتم بامور الناس ومشكلاتهم، وانه يتسلم رسائلهم ليعرضها في الصحيفة اليومية، وان هذه المشكلات هي انعكاس لوضع شعبي عام،

ويعطي انطباعاً لاهمية الصحفي في مرحلة تجاورت فيها الارادات والانتماءات وان صوت العامة من الناس عندما يعرض يمثل صوتاً شعبياً عارماً . كما يوضح الاستهلال ان الازقة ليست الا المسافات التي تنضج فيها الافكار الشعبية .

ويوضح استهلال الشخصية الثانية، عملها وافكارها وانتماءاتها .

«يمه ابراهيم، راح تروح اليوم لبيت عمك . . .» . موضحاً عبر هذه الكلمات القصيرة الاواصر الأسرية التي تشده الى الخلف، وان الأم هنا هي المحتوى الاجتماعي له باعتباره كياناً عاطلاً عن الزواج او عازفاً عنه وما بيت العم الا امرأة تنتظره هناك، هذه الكلمات القليلة اذ تفصح عن ترابط داخل الفصل الخاص بابراهيم الا انها توحي بما ستؤول اليه العلاقات الاسرية المضطربة لاحقاً . ان التكوين الاجتماعي لمرحلة ما كالمرحلة التي عاصرتها خمسة اصوات تفصح عن تنامي الاسر البرجوازية المسيطرة على المجتمع من خلال مد خيوطها الخفية الى مواقع ما في مفاصل المجتمع . وان هذه البنية ذات بعد ثقافي وحضاري وعليها لكي تبقى مستمرة ان تتواصل . الأم هنا، هي اكثر الشخصيات الثانوية احساساً بالانهيار .

ويشخص استهلال الشخصية الثالثة، الذي يأتي في الصفحة ص ٨٨ من الرواية طبيعة الفردانية المتميزة في الحياة .

«اتريد الحقيقة؟ الحارس لفق هذه الحكاية . . .» وبطل لاستهلال هو الشاعر المتصعلك، والوحيد . والمدعي، والمغامر والنموذج الذي يجمع بين حب الحياة وحب الذات وما الفكر عنده الا ممارسة يومية تتكرر بعض تفاصيلها المتجددة من الداخل . وخلاصة الاستهلال ان الشاعر يتخذ من مبنى الجريدة مسكناً له، وان حارس الجريدة قد مسكه متلبساً بجرم ما . نقود او مغامرة عاطفية، او تسكع، او سكر . . وحالات من هذا النوع لا تنفتح الاعلى شواهدلا تتكرر الا من خلال الوعي بها، بمعنى ان يومية هذا النموذج وان كانت متشابهة المفردات لكنها مليئة بالحكايات والقصص الصغيرة والكذب والصدق، والشعر الذي ينتج من خلالها لا يتخذ الا هوية المتمرد التسكع، والرافض لوجود الاخر .

والبعد الاجتماعي لهذا النمط من الشخصيات، ان المجتمعات النامية والحديثة تحمل في داخلها صورة الفرد الاوربي المغترب حتى ولو كان هذا الفرد لا يعرف تفاصيل الاغتراب . وبالتالي فالنموذج موجود كحقيقة اجتماعية تفرزها العلاقات الاقتصادية والسياسية كجزء من تركيبتها المختلطة الانتاج . وحسنا فعل غائب طعمه في اختيار الشاعر حسين مردان نموذجاً لهذا النمط من الافراد، حيث احتوى حياة وشعراً الكثير من خصائص المبدع المغترب اجتماعياً عن مجايليه وعن المجتمع .

يحدد استهلال الشخصية الرابعة والتي يظهر في ص ١٠٢ من الرواية طبيعة الشخصية الجديدة .

«مل المتطفل على التراب، فأطبق الكتاب وزفر متأففاً كانت الساعة قد بلغت الثانية عشرة والنهار في اوله وليس عنده مراجعات» .

توضح الاحداث اللاحقة لهذه الشخصية ان معايشة الواقع تتم عبر الكتب والقراءات، وان الارتباط بالواقع وبمشكلاته هو ارتباط ثقافي له رغبة في الميل الى المقارنات عندنا وعندهم، وله تطلع للتجديد يحب الرسم والالوان، ويميل الى البرجزه وتعدد الحيوات اليومية، الفكر بلا تجديد موت، والمجتمع بلا افكار مجتمع خاو، فلسفته تنبثق من خلال السعي لتطوير الموجود . والعمق الفكري لهذا النمط من الشخصيات يعكس مدى الحاجة الى الثقافة في مجتمع يفرز في كل لحظة نمطاً جديداً من التجديد . وما الانتخابات البرلمانية الا صور من صور هذا التجديد لذلك نجده يعاشرها ويعمل من اجل تطوير التجربة رغم ايمانه بفشلها لاحقاً .

ويوضح استهلال الشخصية الخامسة ص ١١٠ . مدى النسبية في عرض الحقائق .

المهم ان اعرف اين عرفت

- عرفت، لا يمكن ان تخفى الحقيقة الى الابد» .

والمشكلة التي يناقشها الاول والخامس، هي العلاقة التي

بناها الخامس مع احدى نساء المحلة . ومن داخل هذه العلاقة يطل الروائي على عمل جديد هو بريد الجريدة اليومي، ورسائل الناس، وحل مشكلاتهم ومن ثم الوقوع تحت طائلة التنصل من حل مشكلاته الأسرية الخاصة . واذ ينتقل الروائي بهذه الشخصية الى مرحلة الكشف عن احدى الحقائق الخفية، وهي ان المرأة هي زوجة احد الشخصيات الخمس، انما يكتشف عن البنى المسحوقة في مجتمع مشوه الانتاج، مشوه العلاقات . وتقع معظم حروفه الانسانية تحت طائلة الكذب والخديعة وخشيه الافصاح والتستر على الممالك البيتية الصغيرة .

بمثل هذا البناء المتعاقب بني غائب روايته المتعددة الاصوات، كيان من الاعمدة المتجاورة وكيان من الرؤى المختلفة على المجتمع العراقي، إبان مرحلة من مراحل نهوضه الشعبي . فالأصوات الخمسة ليسوا الا افكارا خمس .

٣ - الأستهلال الروائي المحوري البنية

ويتحدد معنى هذا اللون من الأستهلالات بأن ثمة فكرة او محوراً واحداً يتكرر داخل الصفحات الاولى من العمل . فهو اما ان يكون حال معينه، او مكان، او موقف، او زمن ما وقد جرت معالجته من اوجه عدة ويضمن الاستهلال اشارة مركزة وقوية لهذه البنية المحورية تم تكرر في مقاطع عديدة من الرواية . لتتأكد قيمة محورية تغذي مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة، وغالباً ما يحيط الغموض والابهام والتعمية المقصودة هذه البنية المحورية كجزء من زيادة التأكيد عليها . والروائي المتمرس لا يفصح في الفصول الاولى بالكثير عن جوانب هذه البنة، وانما يقدم اجزاء منها بالتتابع معتمداً البعدين المكاني والتاريخي وغالباً ما تكون هذه البنية محلية التكوين او من الافكار العامة التي عندما يجري التعامل معها يجد الروائي أن الكثيرين منا قد اشتركوا في صياغتها او على معرفة واضحة بها . ولم يقف الاستهلال عند تأكيد هذه البنية في لفظة مركزة او جملة واضحة وانما في محاولة اقتناص لحظة تاريخية مهمة تمر بها هذه البنية المحورية .

وقيمة هذا اللون من الأستهلالات تكمن في بعدها الاجتماعي والنفسي فعلى الصعيد الأجتماعي غالباً ما تكون موضوعات الروايات ذات بعد تاريخي صنعته اياد شعوب وعاملين توارثوا العمل والبناء فيه، فخلقوا تاريخية المكان من خلال شواهد واثار ومخلفات . وفي العمق من هذه الابعاد يخلق الانسان العامل فيها ميثولوجياه وثقافته واعرافه، ويعيد صياغة فلسفته ومبادئه حيث المواجهة المستمرة مع قوى كامنة في الممارسة نفسها مما تفرض لوناً من التحدي والصبر والمواصلة . ان تاريخ الاماكن الكبيرة في حياة الشعوب يفصح عن توالي الاجيال على المكان نفسه كي يعيدوا صياغة انفسهم وتواريخهم .

وعلى الصعيد النفسي، تختفي باستمرار الفردية والآنية ويبرز بدلاً منها الممارس الفعال والجماعي، وهذا لا يعني ضياع الافراد المهرة واصحاب القرارات وانما يتم حضورهم من خلال البعد الجماعي للصياغة والفعل العامين .

النموذج الروائي الاقرب الى مثل هذا اللون من الكتابات هو رواية «مدن الملح» لعبدالرحمن منيف ويلاحظ القارىء ان فصولاً عديدة يمكن ان تحسب استهلالاً لان الرواية نفسها ليست الا جزءاً من روايات اخرى تعالج الموضوع ذاته - وقد صدر جزؤها الثاني بعنوان التيه - . الا ان هذه الاستهلال الطويل نجده مركزاً في لقطة محورية واحدة ثم تتوالد هذه اللقطة عن تشعبات تؤكدها وتتفرع منها .

«انه وادي العيون» . بمثل هذه الجملة المكتفة يبتدىء منيف روايته . ووادي العيون كلمة مبهة، غامضة، ومكان تجري عليه تحولات ديموغرافية وبشرية، وخلال فعل القص نجده مكاناً تاريخياً تصنع حروفه من خلال عمل الناس فيه، فيتحول من مجهولية مطلقة الى معلومية مبنية على واقع ملموس . ونجد الروائي يعمد الى تكرار هذه الجملة ملحقاً بها شرحاً بسيطاً وكأنه يولد منها صوراً وحالات لمشاهد متنامية موسعاً بها دائرة البؤرة لتشمل مساحات واقواماً وافكاراً وبنى فيقول :

«انه وادي العيون» .

فجأة، وسط الصحراء القاسية العتيدة، تنبثق هذه البقعة

الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الارض او سقطت من السماء. . لاحظ الثنائية: صحراء / بقعة خضراء، جفاف / ماء.

تم يكرر الجملة ذاتها «انه وادي العيون» تم يرفقها بصورة مشهديه جديدة موسعاً من الصورة السابقة ومولداً لصوره جديدة هي نواة لما يلحقها من سرد. وهكذا يستمر الروائي الى ان يتأكد الاستهلال المحوري البنية في ذهن القارىء وفي شيء الرواية.

يفيد الاستهلال المحوري الفكرة، الروايات ذات البنية الدائرية والروايات الحقبية. فهو اشبه ما يكون بالمغذي الفاعل لاجزاء الرواية وكذلك يصلح للروايات المتسلسلة او ذات الاجزاء والزمن في مثل هذا اللون من الاستهلالات منساق باستمرار من الحاضر الى المستقبل، انه مواكب لصناعة التواريخ الحديثة.

ومن الروايات التي استخدمت الفكرة المحورية البنية رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» حيث اصبح الشريط المسجل الذي تركه وليد في السيارة قبيل اختفائه فكرة محورية تغذي اوصال الرواية وتولد محاورها وفصولها وهكذا بقي الشريط ملازماً لكل فكرة ولكل شخصية حتى انتهاء الرواية.

ومن الروايات العراقية الناجحة التي اعتمدت استهلالاً محوري البنية رواية «القربان» لغائب طعمه فرحان حيث اصبح مقهى دبش مكاناً لصياغة السياسيات الجديدة، وخلال الرواية نجد المقهى مولداً للاراء وللصراعات وللنوى الجديدة ومن ثم مولداً لذاته عندما إنشق الى مقهى جديد على الشط. ان الفكرة المحورية المولدة لا تقف عند حدود التكرار فقط، وانما تمتد في الحياة الاجتماعية لتصبح دلالة واسعة على حالات اوسع من فعل الرواية نفسها.

ومن الروايات العربية، (نجمة اغسطس) لصنع الله ابراهيم حيث تصبح فكرة بناء السد فكرة محورية تستوجب رحلة الذهاب والبقاء في موقع السد ثم رحلة العودة. ورواية (اللاز) للطاهر وطار، و (الياطر) لحنا مينة.

في المرحلة الحالية من تطور المجتمعات العربية. ومن تنامي



■ ماركيز ■

الاحساس باهمية الفن الروائي لعكس هذه التطورات، يصبح هذا اللون من الروايات مهما، واكثر من سواه استيعاباً لمرحلة هذه خصوصياتها، ويلاحظ القارىء ان الافكار التحولية الكبيرة لا تظهر في مثل هذه المراحل، ولذلك لا يعتمد الروائي على بطل فرد يمتلك قدرات سوبرمانية في التغيير بل يعتمد على البعد الجماعي، والموقف النامي عبر تراكم الخبرات فالمرحلة المعقدة كمرحلة مجتمعنا العربي المعاصر، تتطلب اهتماماً بالنقاط المركزية التي تدفع به الى موقع متقدم. ان البطولة الفردية، والمواقف الرومانسية والآنية لا تخلق فناً روائياً جيداً ومهما، بقدر ما تخلق روايات قد تكون جيدة البناء الا انها متخلفة المهمات.

والملاحظة الجوهرية في الروايات ذات البنية المحورية، ان المكان فيها هو الأساس فكل الاحداث الجارية على المكان المحدد المعين - وادي العيون - السد - مقهى دبش. . الخ، ذات نزعة تجديدية اي ان الفعل يسير من نقطة مظلمة قديمة الى نقطة مضيئة جديدة والزمن بمثل هذا اللون من الروايات هو الفاعل فهو زمان مكاني كما يدعو الى ذلك صموئيل اكسندر حيث الزمان هو المغير والزمان هو الفاعل ويظهر فعل الزمان هنا مؤشراً بالتغييرات الحادثة في المكان.

وغالباً ما تزاوج الروايات ذات البنية المحورية بين مفهومين للمكان. المفهوم الواقعي الخارجي على الذات، والمفهوم الرمزي الذي يتحول لاحقاً الى مفهوم فني، فوادي العيون، صحراء ومكان وقن والفعل فيه هو اضفاء لطابع رمزي متحول الى فن. كذلك السد في نجمة اغسطس يتحول من واقع معاش الى رمز تاريخي يمثل هذه الطاقة التحويلية للمكان يصبح الأستهلال ممتداً الى داخل العمل الفني وما جمله الاولى الا استهلالات صغيرة له. فالمكان الواقعي لا يكتمل دفعة واحدة بل يكتمل خلال العمل، وخلال مسيرته من النكرة الى المعرفة يفرض استهلالات صغيرة له، قد تتقدم الفصول وقد تنبث داخل العمل.

٤ ـ الأستهلال الروائي الحديث.

ونعني بهذا النوع من الأستهلالات تلك التي رافقت موجه التحديث في الرواية. فرواية الواقعية السحرية في ادب امريكا اللاتينية مثلاً تعتمد العمق الميثولوجي للشعب، والحكاية الأسطورية وقد اضفت عليها سمة المعاصرة. ورواية الواقعية الأشتراكية مثلاً تعتمد قوة الفعل الانساني المعاصر، مستثمرة الأرث الروحي والمادي لحياة الشعب العامل وهو ينشىء كيانه الاجتماعي والفكري، معمقه انجازاتها برؤية شاملة للعالم. والرواية الحديثة في اوربا تعتمد قوة الاشياء كجزء من مخيلة كاتب فقد الايمان بالانسان وبلغات العصر، وكافراز واقعي لضخامة الحضور التكنولوجي في حياة المجتمعات بحيث بدت الرغبات الصغيرة مغربة امام الانتاج السلعي الاستهلاكي. وتعتمد الرواية الحديثة العربية، خاصة، على امكانية حركة الواقع السياسي والاجتماعي مستثمرة الارث الأدبي الحكائي منه والموروث اللغوي والتراث والتاريخ وقد اشبعت بناخ رمزي وواقعي.

وعموما فالرواية الحديثة بكل ما تمتلكه من سبل تنوع اكتسبت خصوصيتها من خلال اشباعها بمناخ محلي التكوين والثقافة والرموز، وهو الذي مكنها من ان تخط لها طريقاً تختلف به عن الرواية التقليدية والرومانسية التاريخية وقصص الحب والقصص البوليسية.

ويمكن اجمال مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة بما يلي: قوة الاشياء وحضورها الفاعل، العمق الميثولوجي للشعب، البعد الاسطوري للحياة المعاصرة، الشاعرية الغامضة في الاسلوب، وحدة الزمن الانساني، اعتماد الحسن التطوري في صياغة مشروعات الغد، الرؤية الشاملة للعالم، اضافة الى العمق الرمزي والكثافة الواقعية.

وتعكس طبيعة هذه الرواية تعقيدات العصر وتنوع ثقافاته والامكانات الهائلة التي وفرتها حركة الشعوب الناهضة والطرق النضالية للطبقات الاجتماعية المختلفة وهي تجد نفسها في خضم حرب هائلة وغير معلنة. ان حركة الواقع العالمي تفرض سماتها وخصائصها على الابعاد المحلية فتجد صوتك اليومي البسيط وقد حمل انعكاسات تلك الحركة ودلالاته. وعبثا تحصر نفسك في زاوية فاحداث العالم وحركة الواقع اليومي السريعة تفرض ثقتها الشاملة على كل ابعاد الحياة المعاصره. حاولت الرواية الجديدة ان تلتقي بازمات الانسان وافكاره والمنعطفات الجديدة التي يمر بها كل موقف، ان متابعة الروائي لهذه الابعاد الجديدة يفترض امتلاكه حساسية مفرطة بحركة الاشياء وتغييرات الاجواء النفسية وسيطرة القوى الاقتصادية الغامضة والمبهمة على مدركات الانسان كما ان حركات التحرر ومواقف الانسان الثوري هنا او في اي بقعة يجد بها اصداء متناغمة مع المواقف الصغيرة إن الرواية الجديدة وهي تبني بيتها على خصوصية محلية انما تحاول البحث من خلال المحلية عن الخصائص الانسانية الشاملة، فمادام العالم صغيراً والكاتب فيه يتغذى باستمرار من ثقافته يحاول قدر الامكان ان يشبع مدنه وشخصيته المحلية بما يستجد في العالم وبما يغني ويوسع من حقائقها الشاملة.

لاستهلالات الرواية الحديثة ميزة اسلوبية قد لانجدها في اية استهلالات اخرى هي ان الجملة المكتفية المعنى من الاستهلال تحمل ضمناً وصراحة كل مقومات جمل الاستهلال الاخرى، لكنها تختلف عنها بنية وسياقاً. بمعنى ان الاستهلال الحديث

يبني كيانه من مستويات تعبيرية عديدة تتصاعد في رسم الصورة الكلية للاستهلال وفي الوقت نفس يدلل كل مستوى على كلية المعنى في الاستهلال.

وهذه الخصيصة الجوهرية نابعة من ان الروائي يشمل بنظرة واحدة عدة مستويات ويختار منها ما هو مشترك فيها. ان وحدة الانطباع التي يولدها الاستهلال الحديث لا تعني تكراراً لمعنى بعينه ولا تتابعاً لفكرة محورية وانما تنشأ من تزاحم العناصر البنائية الواقعية والاسطورية، الرمزية والتخيلية لتتبلور في موقف مشترك هدفها. ان حداثة الرواية هي انها استوعبت منطلقات القرن العشرين من ضمامة الاحداث جعل من مفرداتها بما فيها مفردات الاستهلال مشبعة بحس المعاصرة. نقرأ استهلال «مائة عام من العزلة» لماركيز فنعثر على هذه المناخات.

«. . . بعد سنوات طويلة، وامام فصيل الاعدام. تذكر الكولونيل اوريليانو بونيديا . . .».

فالجملة الاولى من استهلال الرواية، تحمل عناصر بقية جمل الاستهلال حيث نجد فيها:

عمق الزمن / سنوات طويلة.

قوة السلطة / فصيل الاعدام

زمن الرواية / الحاضر / الماضي.

البطولة / الراوي / انا السارد.

ونأخذ العبارة الثانية من الاستهلال نفسه لنجدها محله بالدلالات ذاتها. .

. . عصر ذلك اليوم البعيد، الذي اصطحبه فيه ابوه، كي يتعرف الى الجليد. كانت ماكوندو يومئذ قرية من حوالي عشرين بيتاً من الغضار والقصب. .».

عمق الزمن / عصر ذلك اليوم البعيد / متحوله عن سنوات طويلة

قوة السلطة / الأب / متحوله عن فصيل الاعدام

الماضي / الجليد / تراكم الزمن.

المكان / قرية ماكوندو الصغيرة / الماضي.

البطولة / انا السارد / الراوي.

وتنفتح العبارة الماضية على المكان المحلي فتصفه وتحدد سماته البيئية. ولو اكملنا العبارة بما يليها نجدها:

«. . بنيت على حافة جدول ينساب ماؤه الشفاف في مجرى حجارة ملساء بيضاء كبيرة ما قبل التاريخ . . .».

وعناصر الجملة متكونة من الخصائص السابقة مع انفتاح على مواقع جديدة.

عمق الزمن / ما قبل التاريخ (سنوات طويلة ـ عصر ذلك اليوم البعيد).

الزمن الروائي / الجدول المائي. (متحوله عن الجليد ـ القرية).

المكان / الحجارة البيضاء الملساء / جليد اخر دال على المكان الصلب. ما تزال القرية هي المحور / ماض ـ حاضر.

البطولة الراوي / انا السارد. تبادل في مهمة السرد، هو تبادل في موقعية الزمن / الماضي ـ الحاضر.

عناصر البناء / مقارنة بين موقعين / زمانين، وبين فكرتين / هدفين. وهنا ينفتح الاستهلال على نوى العمل.

ولنستمر في اكمال الأستهلال. . .

«. . كان العالم جديداً حتى ان الاشياء كانت بلا اسماء تشير اليها الأيدي كي تتعرف عليها. وكانت تجيء كل عام من اذار، عائلة غجرية باسمالها. فتزرع خيمتها قرب القرية وتعلن عن اختراعاتها الجديدة. في صخب «فريفرات» وطبول عارم. بدأ الفجر بأن اتو بالمغناطيس فقام غجري ضخم الجثة كث الذقن، يداه يدا دوري اذا دعي بأسم ملكيادس لبى، قام امام الناس بعرض صاحب لما سماه باعجوبة علماء الكيمياء الثامنة من مقدونيا، ومر بالبيوت واحداً واحداً. وهو يجر وراءه سبيكتين من معدن، وذهل الناس خوفاً لما رأوا القدور والمدائن والكلمات والمناقل، تتساقط من امكنتها والخشب يقفقض لان المسامير والبراغي جهدت عبثاً في ان تقتلع نفسه منه. كذلك الاشياء التي فقدت منذ عهد بعيد اخذت تظهر في الاماكن التي بحثوا عنها فيها اكثر ما بحثوا، ثم زحفت اشتاتنا معربدة وراء جديد ملكياوس السحري، والغجري يصيح بلهجة تخرج من الحنجرة «للاشياء حياتها الخاصة بها، علينا ان نوقظ روحها: تلك هي المسألة».

وحين نبحث عن العناصر المشتركة نجدها ذاتها في الجمل السابقة من الاستهلال الا انها هذه المرة توسعت فانفتحت على عالم . القرية / لأشياء الغجر / السحر . وفي مشهد درامي تجسيدي يوضح المؤلف العناصر البنائية للرواية كلها :

العالم الجديد / اشياء بلا اسماء .

التجربة المعاشه / مجيء الغجر المناوب / الاختراعات / حركة الاشياء / اهتزاز الواقع السابق للقرية باهتزاز تشكيلاتها / قوة الكيمياء / بدء دخول العنصر المادي اللا بشري في التغيير، اضطراب قيم القرية القديمة / وخضوعها للتغيير المستمر في علاقاتها وكياناتها / تبديد القناعات القديمة / حركة في العقل / انفتاح على فعل الحاضر / تغير في طريقة السرد وتحول من الرواي المتكلم الى الراوي الواصف ودخول الغجر عفواً عن طريق السرد الحيادي / قلب موازين العالم الجديد بظهور ما اختفى من اشياء القرية / ظهور روح الاشياء وقوتها دلالة على الحركة المستمرة لفعل الحاضر، اي الدخول في دائرة القص.

لقد قدم ماركيز جزءاً يسيراً من حياة امريكا اللاتينية وهي تستيقظ مجدداً بفعل قوى سحرية / واقعية . ميثولوجية / وسياسية : الاقتصاد المشوه / القوى البشرية العاطلة . فما كان من مكانه ـ القرية الصغيرة ـ الاوان احتوت امريكا اللاتينية كلها ـ تكثيف الدلالة ـ وجعل امريكا بمواجهة ذاتها والعالم .

ان قوة استهلال الرواية الحديثة يكمن في احتوائه على الرؤية الكلية لاشياء الاماكن المشبعة بميثولوجيا الناس . وكأنها رؤيا العالم المعاصر، ولذلك تتهم الرواية الحديثة بابراز دلالة المكان / الزمان المعاصرين ولكنهما المتناقضين تناقضاً تضافرياً مع الماضي، اي استمرارية النمو داخل هذين المتناقضين . ويتطلب هذا اللون من تحديث الفن الروائي سيطرة كاملة لقوى المخيلة، فالاشياء في حركتها دلالة زمنية معاشه . ان ضخامة الموروث وحضوره الفاعل داخل السرد الروائي . يجعل للاشياء قوة، بل حضوراً موازياً للبطولة . ان عظمة الواقعية السحرية لادب امريكا اللاتينية تكمن في استحضارها للروح وللاشكال البدائية كقوى فاعلة في البناء الفني، مع واقع قابل للتطور والنمو والاحتواء . ان كل بدايات الخلق الاول كانت تعتمد الرغبات المتفارقة لتوحدها في مخلوق فني جديد يحمل خصائص الكل وفي الوقت نفسه يتطور الى نوع جديد . فالرغبة في صياغة الافكار الفنية الجديدة، رغبة كامنة في الاشياء ذاتها كقوى سحرية / ميثولوجية وقوى بشرية ذات ارادة . ان كل قرى العالم هي ماكوندو.

في استهلال رواية «الراورق» لعبدالخالق الركابي نجد العناصر البنائية ذاتها مع تخصيص للعمق المحلي .

«نفض ذاكر القيم عن مخطوطة الراووق الغبار وفتحها على بابها الاول . . » .

من بدء هذا الاستهلال تمكن قوة الفن . ففيه معظم عناصر الاستهلال .

- عمق الزمن / هو الغبار / الماضي،
- زمن الرواية / هو الباب الاول اي بدء التشكيلات الاسرية والاقتصادية / زمن حاضر.

المخطوطة / تدوين الاحداث وسجل الماضي المتوارث وهو مكان لحفظ التاريخ / انفتاح على الزمن المعاش .

البطل / تداخل الراوي / انا السارد .

السرد / وقوع القص بين فعلين : النفض / الفتح . اي الاستمرارية ونكمل الاستهلال بجملة ثانية منه فنجدها حاوية للابعاد ذاتها . . . فطالعه البيتان :

حين انتهت صفوة الايام بالكدر
وكشر الشر لي عن ناجزٍ اشر
لاح النذير لنا نجماً له ذنب
تاريخه (كلمٌ في صفحة القدر) .

والبيتان يؤرخان حسب قياس اقيام الحروف لعام ظهور المذنب هالي وما سببه هذا الظهور من احداث شؤم للقرية واهلها . وخصائص هذين البيتين هي نفس خصائص الجملة الاولى مع توسع فيهما .

● عمق الـزمن : المـذنب هالي / المتحول عن الغبار / الماضي يحضر بكامل ثقله .

● زمن الرواية : الشر الايام الكدره / نهاية الايام الصافية . النذير هو النجم المـذنب / التـاريـخ المـرسوم / القدر، بروز قوة الاثر المدون /الصدق .

البطولة : انا السارد / الراوي .

المكان : القرية

الزمان : الحاضر / الماضي . قديم / حديث .

ونكمـل استهـلال الرواية المكثف فنجد ان ما تبقى منه ملحق بما سبق ومنفتح على ما يأتي .

« . . . فتـذكـر يوم تسلمـه سدانة المزار عقب موت القيم السـابق . حينهـا اصبـح في استطاعته تصفـح هذه المخطـوطـة بعـد سنوات طوال كان يحضـر عليه سلفه خلالها مسها ففتحها لاول مرة على هذيـن البيتين اللذين ارخ بهـا السيـد نور تاريـخ ظهـور النجم المـذنب مبتدئاً بذلك كتابة هذه الصفحات» .

وتحتـوي هذه العبـارة على المفـردات نفسهـا مع توسـع فيهـا وتعميق لهـا . مع بروز دور البطـل ، حيث التحـرر تدريجيـاً من المـاضي ، وخـلاصـة هو اعـلان الابتـداء / اي الـدخـول في الحاضر / فتح السجل .

ومـا لروايـة الا تفصيـل موسع لهـذا الاستهـلال المـركـز . المشحـون بالشـاعـرية ، والميثولوجيا ، والبعد الشعبي المحلي ، والمكتسب قيمتـه من صنـاعـة هم ابنـاء الاجيـال السابقة وان القـدريـة لهـا وجـود . وان الارض المشغـولـة الان باحداث هذه الـروايـة ، هي ارض عراقيـة ، وعشيـرة عراقيـة ، ولشخصيـات عاصرت جانباً من احتلالات العراق ، وبنت قيمها على صراعات حادة ومبـاشـرة مع قوى الاحتـلال . وسيجد القاريء ان كل كلمة من كلمـات الاستهـلال مولدة لمئات الكلمات اللاحقة . يكشف الـروائي عن عوالم خفيـة ومعلنـة مدونـة ومعـاشـة لجـانب من المجتمـع العـراقي كمـا يجـد القـاريء ان كل شخصيـة من شخصيـات الـروايـة قد توالـدت هي الاخـرى ، وانتشـرت فعـلاً ووجوداً في عشرات البقاع لينشيء كل فرد بيته الروائي الخاص . وما اختلافها او اتفاقها الا انعكاس لمسارات الحدث الاجتماعي الاكبـر على ارض عايشت الـوانـا من التجـارب والممـارسـات والحروب فكانت الوقائع تقترب من التاريخ دون ان تكون بديلاً عنـه ، وتبتعـد عن التاريخ دون ان تكون غريبة عنه ، وتتفوق عليه بوصفها صياغة فنية دون ان تحرفه او تفترض مسبباته . واذ يطوى سفـر الـراووق صفحـاته الاخيرة تكون الرواية قد جسدت حقيقة تاريخية مصاغة بفن متميز وان ما استهل به الروائي ليس الا نافذة على عمق الزمن المحلي المتأصل .

في استهلال «موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح . نجد العناصر ذاتها مع تخصص على مكان معين هو اوربا / السودان . الغرب / الشرق .

«عـدت الى اهلي يـاسـادتي بعد غيبة طويلة ، سبعة اعوام على وجه التحديد كنت خلالها اتعلم في اوربا . تعلمت الكثير وغاب عني الكثير ، لكن تلك قصة اخرى ، المهم انني عدت وبي شوق عظيم الى اهلي في تلك القرية عند منحنى النيل . . » .

عمق الزمن ـ سبعة اعوام

عمق المكان ـ اوربا

الزمن الروائي ـ الحاضر / الماضي .

الغياب / الحضور

تعلم الكثير / نسيان الكثير

انكلترا / قرية على النيل .

غرب / شرق

تقدم / تأخر

شمال / جنوب

انكلترا / السودان . (٥)

البطل ـ انا السارد / الراوي .

ويتخلص المـوضـوع بالصـراع بين قيم الغرب وقيم الشرق . (اوربـا / اهلي) . ويمكننـا الاستشهـاد بامثلة كثيرة (كالمتشائل)

لاميل حبيبي (تلك الرائحة) لصنع الله ابراهيم . (الايام السبعة) لعبدالحكيم قاسم . والمسألة ان كتابنا في مرحلة التحولات الكبيرة لا يبرز الا المكان والزمان ، الواقع والتاريخ ، التجربة المعاشة والماضي . وان البطل شخصية مثقفة تمتلك موقفاً من الحياة ولها رؤية . وقد رافق هذا الاستهلال موجه التحديث للاساليب الفنية ، وبخاصة النثرية والشعرية عند ما بدأت تحمل مشكلات الواقع العربي المضطرب . فالمتغيرات التي احدثها التجديد الفني للاساليب طورت مشكلة المضمون ، فكان الكتاب يسعون الى الموضوعات ذات البنية الدرامية الكبيرة : التغييرات السريعة في الواقع العربي ، الهجمة الاستعمارية ، الغاء الشخصية الوطنية ، سيطرة رأسه لمال ، عندها عمدوا الى توسيع رقعة القص واشركوا المتكلم والراوي اي وسعوا من مستقبلي . . . رسالة النص . وحول الصوت الفردي المحدود التجربة ، الى صوت شعبي غني بالموروث مهيئاً له لان يصبح صوت المرحلة او المواقف . فما كان من الروائي الا ان غير من زاوية معالجاته للواقع بما يخدم الحداثة الاسلوبية .

ان منحى الحداثة في هذه الاستهلالات هو ردم الهوة بين الاجناس الادبية . فيدخل المناخ الشعري بيت الرواية وتحمل الرواية مستويات الفن المسرحي من منلوج وديالوج وتعدد اصوات ، وتحتوي الرواية قصصاً قصيرة على طريقة التضمين والتوازي . ودخلت الرواية الحياة الشعبية لتتعايش مع ميثولوجيتها وعاداتها وسحر وبساطة الشخصيات وشيوع الاسرار ، وتحول خلال هذه المعايشة الفن من فن يقال الى فن يعاش فاشترك في صياغته جميع الناس بعدما كان محرماً على طبقات اجتماعية عريضة . هذا التحول في منحى الرواية الحديثة جعل استهلالها اكثر انفتاحاً على المواقع الجديدة واكثر تحرراً من قيود الراوي او المتكلم . فاحتوت مفرداته على تجديدات بنائية خاصة بها وخاصة بالرواية . فتعمقت الايحائية ، واستوعبت مبادىء الجدل الكلية التي تسيطر على ابعاد الرواية . لذلك استوجب الاستهلال الحديث اكتمال المعرفة بالعمل كله قبل بدء الكلمة الاولى منه .

٥ ـ استهلالات الرواية القصيرة

تميل استهلالات الرواية القصيرة الى الكثافة تبعاً لطبيعتها المركزة . ويتحدد حجم استهلالها بالفقرة الاولى ، او الاسطر الاولى منها . تكثف الرواية بفكرة محورية واحدة ، وتكون اما تكرار للفظة مركزية ، او نبرة تأكيدية لجو ما ، او تجسيد صورة مشهدية فاعلة . فالتركيز الشديد بالكلمات والتعبير عن اللحظات المتأزمة والميل الى البوح الذاتي هي السمات الاساسية التي يسعى استهلال الرواية القصيرة الى تأكيدها .

ويتضح ان الكثير من الروايات القصيرة لا تميل الى استهلال مطول ، لانها لا تتعامل بنية الا مع بطل محوري واحد ، وحدث مركزي واحد ، وان بقية الشخوص او الاحداث الفرعية ملحقة بالمركز . كما تشبع هذه الاستهلالات بحس كوميدي او تراجيدي اذ لا فرق في المعالجة مما تتطلبه الشحنة الشعورية التي تحتوي من ذات المؤلف الشيء الكثير وغالباً ما تهتم هذه الاستهلالات بالتاريخ الشخصي للبطل .

وميزة استهلال الرواية القصيرة انه يداخل بين الأزمنة . الماضي فيه قريب ، والتجربة التي تجسدها الرواية لم تنته كلياً بعد . فهي اما معاشة في الحاضر ، او انها انتهت لتوها ، او تحتوي التجربة على شيء آفل ، او موقف حاد انطوت تجربته الحسية لكنها ما تزال حية في الضمائر . واستهلال هذه الروايات يمتلك قدراً من الشعر ومن الترميز فيتداخل في بنائها السرد مع المناخ الشعري ، ولا بأس من الحوار لولا الخشية الى ان يتحول بها الى المسرح .

غالباً ما تجسد هذه الرواية جانباً من السيرة الذاتية للمؤلف ، فهي تلتصق بالتجربة الذاتية لاحتوائها على اجواء نفسية خاصة ، ولاستهلالها امكانية التحرك بين الشعر والقصة القصيرة والرواية ، وهي في افضل نماذجها الوجه الاكثر بروزاً لظاهرة المعالجة الفكرية لمشكلات مجتمع متحول ، مجتمع مر ويمر بازمات للافراد فيها دور بارز .

وفي ادبنا العراقي كونت الرواية القصيرة انعطافاً بارزاً في

التأليف الروائي لانها الفن الاكثر تلاؤماً مع طبيعة المؤلف عندنا اذ غالباً ما يتحرر البناء من الشكل القصصي القصير.

وتعد الروايات التي الفت في مثل هذه الحجوم من اكثر الروايات العراقية التصاقاً بالتجربة الاجتماعية وبالاجواء السياسية، وبالقابلية التأليفية عندنا، ونعتبر مرحلة شيوع ظاهرة الرواية القصيرة في ادبنا مرحلة مهمة واساسية فما بعدها لا ينتج الا الروايات الطويلة ذات البنى المتعددة، والتي بمقدورها قياس الاوضاع الاجتماعية الاكثر تحذراً وتشعباً، ومع ذلك تجد ان روايات طويلة لغائب طعمه ولفؤاد التكرلي ولعبدالخالق الركابي ولجاسم الهاشمي ولعبدالرحمن الربيعي، قد نجحت في قالبها الفني الا انها محددة وقليلة العدد.

في ضوء ذلك، يكون استهلال الرواية القصيرة عندنا من انجح الاستهلالات فنياً وفكرياً لانه يتلاءم تماماً وطبيعة ومزاج وقابلية المؤلف الروائي كما يتلاءم وطبيعة التشكيلات الاجتماعية للاحداث إن قراءة متمعنة في الفكر الاجتماعي نجد الميل فيها الى الاحداث القصيرة المعتمدة على زمن محدود وعلى قابلية افراد معينين. وتعود هذه الطبيعة الى الضعف الفلسفي والفكري الذي يربط حدث ما باخر، او منتوج ما باخر، او ظاهرة ما بظاهرة اخرى، ان الطريقة الفردية، المتقطعة، والاسلوب الانتاجي الاحادي هو الاكثر تسيداً في التربية الفكرية وفي الممارسة العملية. لذلك لا يفلح لاستيعاب هذه المنهجية الفكرية والعملية الا الاساليب الفنية ذات البنية المكثفة، والاسلوبية الرامزه او الواقعية المباشرة ولا غرابة ان يمتاز انتاج ادبائنا الثقافي بشيوع ظاهرة الشعر الغنائي بدلاً من القصيدة الملحمية والمركبة، واللوحة التشكيلية المفردة بدلاً من اللوحات ذات الموضوع الواحد، والقصة القصيرة بدلاً من الرواية والمسرحية ذات المشاهد بدلاً من المسرحية ذات الفصول، والمقالة النقدية بدلاً من الدراسة المحددة بموضوع.

* * *

نقرأ استهلال الرواية «آلام السيد معروف» لغائب طعمه فرمان فنجده استهلالاً مكثفاً متحموراً حول كلمة «الغروب» لتصبح دلالة واسعة للرواية كلها. واستهلال الرواية القصيرة، قد يكفي للدلالة عليه كلمة محورية او مقطعاً منها. نقرأ.

«للغروب فتنته لدى السيد معروف لا تعادلها فتنة اخرى...». ولفظة الغروب التي تأتي في حال جر، دلالة راسخة في بناء الرواية وفي شخصيتها «السيد معروف» والسيد معروف، (العلم والمعرف) دلالة هو الآخر على نمط من الناس لهم ماض وتاريخ وصوت وحضور دائم وممارسة وفعل لا يجهله احد. اما الفتنة، فهي النشوة الراسخة المجربة، وترتبط مكانياً بالسيد معروف وزمانياً بالغروب. ولذلك لا تعادلها اية فتنة اخرى.

وتنفرش الرواية موضحة دلالات الغروب على مختلف المستويات: فحضور الغروب يعني غياب الأمل المشرق، الرواية تنتهي بموت السيد معروف وتنفتح ثنائية الغروب ـ السيد معروف / الشروق ـ الآخرون.. على مستويات دلالية مختلفة.

● قدوم الليل ـ انحسار النهار
● تأكيد الافول ـ محوراً
● ثقل السنين ـ تقدم بالعمر، غير متزوج ضخامة التجربة.
● تجربة سياسية، وممارسة جماهيرية، وحضور في حقول المعرفة الادبية، والتمسك بالموروث الثقافي القرآن والشعر.

● وجود الأمل
● البحث عما هو آتي. وسريع.
● حضور الشباب ـ والالفه ـ وتكوين الأسرة لدى الاخرين.

● لا تجربة، وليس ضمن ممارسة، وقلة الاطلاع الادبي، والعيش بكلمات الحاضر

فالغروب لدى السيد معروف، هو موروث وتجربة وحضور مادي ثقافي وانساني واضح. وها هو يواجه الآن الغاء لكل هذا من خلال شخصيته الآيلة الى القدم فالغروب خلاصة لنهار طويل، وابتداء لليل قادم. او هو نافذة من شطرين: أحدهما مغلقة وخلفه نهار والاخر مفتوح وامامه ليل. وكلا الوضعين يخلق ظلام السنين وآلام الروح. السيد معروف تجاوز الآن العمر به مراحل. وحيد لان وجه له ولا اصدقاء، له ام واخت بدأتا تنفران من حياته المكروه. كل ما يمتلكه وضوحاً ذاتي بمقابل مجتمع مضطرب القيم. له تجربة سياسية محبطة لم يبق منها الا الاسماء وبعض المفردات والوجوه، له علاقة حب قديمة تعاوده ذكرى غاربة. لا يمتلك من تاريخه غير تجربته من العمل، كاتب طابعة، وموظف ارشيف واعمال موشومه بثقافة قديمة كلها كلمات قرآنية واقوال مأثورة واشعار ونثر مسجوع. ينذب اضطراب قيم المجتمع واختلاله، فهو اذ يغرب لا يرى الا مجتمعاً غارباً، جسده المنهمك يحمل عاهة الرقبة الطويلة دلالة على الحصانة وسداد الرأي - عيناه بنظاره حيث الواقع اصبح قاتماً لا يرى الا من خلال نظارة كاشفة. اقدامه لا تعرف الا الاماكن التي يجلس فيها من تقارب معه في التجربة والسن، وغالباً ما تكون مقاعده تطل على شط وخلفه شمس غاربه. اماكنه مشبعة بدلالة الغروب كذلك ملابسه وهيأته ومشيته واحاديثة. ذاكرته الموشومة لم تعد كما كانت نشطه تلاحق الاحداث، بل اصبحت راكدة خامدة جرت عليه يومذاك ويلات الملاحقة والمطاردة، وها هو الآن لا يحمل من تلك التجارب الا ذكرى آفلة متعبه. هو الان بفعلها ملاحق غالباً ما يوجه اليه كتاب تنبيه او توبيخ اوكلام من النوع الذي يذكره بالعجز والتخلف. قطار الأيام الفائت على جسده وذاكرته لم تنهضه اية كلمات حتى كلمات الفتاة التي حيته صدفة. كل ما في السيد معروف مشتق من الغروب.

في الغروب تكتمل دورة الزمن اذ لا تروق بعده فهو سحر الديمومة وفتنة الافق وهو مطال الرجال، وله عناد السنين لا يتكرر الا ويخلفه ظلام. والتجربة المعاشة فيه مشرفة على النهاية.

ويتوزع الغروب دلالةً على مفاصل الرواية القصيرة كلها: والسيد معروف يتوازن معها فيصل بالغروب الى نهايته وخلال مساره معه لا يتحدث الا سجعاً والسجع غروب النثر الجيد ولا يتحدث الا وبمعية اقواله ايات من الذكر الحكيم وقد حرف بعضها وقد اشفعت بالأمثال وعندما يتوخى الدقة في مجتمع لا دقة له، وفي وظيفة تتكرر افعالها اليومية، نجده لا يمتلك الا لوناً واحداً من الفعل هو تكرار الخبرة المحددة في العمل. ومن خلال هذه الخبرة يكون وجوده.

لقد قدم غائب طعمة فرمان في هذه الرواية القصيرة صوت انساني عراقي معذب فرضت السنون عليه وضعاً صعباً وسحقته الأيام بتكراراتها المملة. فهو خلاصة لجيل غارب لم تبق منه الا سماء وبعض الامكنة والقليل جداً من الاقوال القديمة النبرية. فما كان من استهلالها الا ان لخص كل هذا المناخ بكلمة واحدة هي «الغروب».

في رواية «الوشم» لعبدالرحمن مجيد الربيعي يتأكد الأستهلال ذاته مع تنويعات نفسية خاصة.

«تنفس كريم الناصري هواء الشارع بعد اختناق عريض..» يؤكد الاستهلال على الشارع، وهو المعادل الموضوعي للحرية فهو مكان مشاع للهواء النقي، واللامسؤولية ويقترن الشارع بالوظيفة المضادة للسجن العمل المليء حرية، والشارع مكان تختلط فيه الارادات المتشابهة. السجن مضاد له، اي المكان الضيق مضاد للسعة. ولأن كريم الناصري حوصر بسبعة اشهر في السجن يصبح الشارع حرية له، نظافة وظيفة ونساء والوان ورسم وكتابة الشعر والقصة وعدد من الصداقات وملابس نطيفة وكلمات عامة. وضمنا فكريم الناصري وحد ارادته مع من هم في الشارع، تتشابه معهم وتشمم الهواء الذي يشمونه، وبذلك فقد امكانية ان يحوي على موقف لان الشارع هو تعر وكشف لاسيما وانه يرد مشمساً ومضيئاً ومليئاً بالهواء النقي.

المسار العام للرواية يؤكد هذا الاضطراب ان يتحول كريم الناصري من الموقف الذي ادخل بسببه السجن الى اللاموقف الذي يسيع في الشارع. وما الرواية الا سرد هذا التناقض الذي ظهر مقبولا لجيل محدد من المثقفين يومذاك الذين قايضوا الغرف

ـ السجون بالشارع والوظائف والعلاقات العامة .

تؤكد استهلالات الرواية القصيرة على شاعرية المكان فتحدده وتوسمه بتجربة وتعمق فيه الهوية الاجتماعية والقصة العراقية قد بنت الكثير من بيوتها في السجن والاماكن الضيقة المحصورة فكانت بذلك امينة امانة تاريخية لمراحلها . رواية (المسافة) ليوسف الصائغ ، (رجل الاسوار الستة) لعبدالاله عبدالرزاق (المستنقعات الضوئية) لاسماعيل فهد اسماعيل .

نقرأ استهلال القلعة الخامسة فنجده محملاً بشاعرية المكان .

«داخل الشاحنة التفت الى الشرطي الذي يجلس لصقى وسألني من سخرية نكتوبة :

هل انت منهم»

ومفردات الاستهلال هي خاصة مكثفة للرواية كلها فالشاحنة مثلاً المكان المغلق صورة مصغرة للسجن ، ان تكن سجناً متحولاً وتتولد من الشاحنة السجن مفردات كثيرة الغرف ، العزل ، القلعة ، ووراء هذه الامكنة تكمن ازمنة معاشه لكل لقطة منها تجربة ، وكل تجربة هي معايشة في المكان . وخلال الرواية لم نجد اي مكان منها مكان مصالحة او اتفاقات بل كل الامكنة استرجاع لزمن ولحدث . مليئة بالقلق لانها ترتبط بالماضي وتحيا في الحاضر ، ومشبعة بالخوف لانها تحضر في ذاكرة ساكنيها تجارباً من نوع خاص . وخصوصية مثل هذه الامكنة لا تنتمي لاحد من ساكنيها الكل يعيشها رافضاً لها .

ومع الشاحنة نجد لقطة الشرطي ، والشرطي هنا رمز السلطة يعمل بارادة الآخر ومادته السجن والتعذيب ولغته لغة الدولة لغة الشارع التي تدفع بالبعض الى الانزواء او العزلة . والرمز في الرواية كان حاضراً ابتداء من القاء القبض على البطل حتى نهاية الرواية ، وتتوالد منه مفردات هي هيآت زمانيه ومكانيه . المحققون ، الحكام ، المخبرون ، المتخاذلون من السجناء وغالبا ما يحيط هؤلاء السجن بسياج اخر غير سياجه الطبيعي . والرواية توازي الى حد مذهل بين حضور هؤلاء وحضور المسجونين فعلاً وتوة .

وثمة مفردة ثالثة ترد في الاستهلال هي الانا الشخصية المحورية التي اعتمدتها الرواية ، شخصية البطل الذي اقتيد خطأ فاصبح داخل السجن واحداً منهم بل وقائداً لهم والفردية احياناً تصبح بطولة مشاعة للناس ، ونجده محدداً بطرفين ، الوطني في عرف اصدقائه وغير الوطني في عرف السلطات . وحضور هذا التناقض داخل السجن وخارجه جعل من هذه الشخصية مكتنزة حية .

اما «هل انت منهم» التي ترد بصيغة سؤال من الشرطي . فهي المركب الاجتماعي للهوية العامة وتأخذ الـ «منهم» داخل الرواية مسارات مختلفة فللبطل اصدقاء متشابهون معه وله اصدقاء مختلفون ولذلك تجد الـ «منهم» على لسان الشرطي اتهاماً بينما هي داخل السجن موقفاً . وفي اخر الرواية يتوحد الانا مع «المنهم» ويصحبون الكل تطبيقاً لمقولة الشرطي في استهلال الرواية .

فالعينات الاجتماعية لا تتوحد اهدافها الا من خلال الممارسة الفعلية والسجناء المختلفون ، موحدو المكان والزمان والضغوط الخارجية التي تجعل منهم هوية واحدة . لذلك لا يصبح السجن او اي مكان مغلق الا محطة مؤقتة تتأجل فيها الخلافات هكذا انفتحت رواية اخرى هي رواية «المسافة» ليوسف الصائغ على مثل هذا الفهم .

في مثل هذا اللون من الروايات لا يتركز فعلها الكلي الا على محوري البطل والمكان . ولذلك تفشل الاستهلالات ان خلت من هذين المحورين .

في رواية صنع الله ابراهيم «تلك الرائحة» نجد الاستهلال بجسد محورها الاساس ، وهو العيش بعد الخروج من السجن . ثم العودة بفعل القص الى ايام السجن . نقرأ استهلالها الاتي .

«قال الضابط : ما هو عنوانك؟ قلت : ليس لي عنوان . وتطلع الي من دهشة : الى اين اذن ستذهب او اين ستقيم؟ قلت : لا اعرف . ليس لي احد . قال الضابط : لا استطيع ان اتركك تذهب هكذا . قلت : لقد كنت اعيش بمفردي . قال : لابد ان نعرف مكانك لنذهب اليك كل ليلة . ليذهب معك عسكري وهكذا خرجنا الى الشارع انا والعسكري . » .

المكان هو محور الرواية، ليس لانه المحيط الذي يعيش الحركة الفاعلة للبطل وانما شروطه الموضوعية التي تتحكم بمسار القص. فالبطل هنا خارج لتوه من السجن وموضوع تحت المراقبة انه يدخل بيته ولكنه ما يزال مشدداً الى السجن.الزمن في مثل هذه الحال محسوس ومعاش، فالحرية التي هي غايته تصبح مقاسة بافعال السلطة ضده وخلال مسار الرواية لا تجد الا مكانين قلقين.

في قصة موسى كريدي الطويلة «غرف نصف مضاءة» نموذج للاستهلال الناجح نقرأ منه.

«.. يتنفسان ببطء طوال الفترة، كانا هرمين مرابطين داخل حجرة نصف مضاءة».

وكل مفردة من هذا الاستهلال هي خلاصة لمقاطع وحالات وصور القصة كلها.

التنفس ببطء، مواصلة زمنية للحياة.

الفترة، الوقت المعاش.

الهرم، الماضي والتاريخ

مرابطين، العلاقات الداخلية التي يولدها وجد هذين الشخصين الهرمين في الغرفة.

غرفة نصف مضاءة: الواقع المادي والنفس لحياة البطل وحياة الناس وهو مكان مشيع بالظلمة وبالضوء، الشباب والكهولة الماضي والحاضر، وبمثل هذا المكان الناجح يستطيع القاص ان يدلك على عمق التجربة.

الحركة الموضحة هي الفعل الحركي للشخصيات ونجدها متولدة عن صورا حباتية اخرى، قلق البطل، وملاحقاته والموت المحيط به، والشوارع والمقاهي التي تضيق عليه انفاسه، ثم احباط سفره الى الخارج. هذه الاجواء تجسيد لفعلي الحركة المموضعه داخل غرفة - مجتمع - نصف مضاءة.

قبل الرواية القصيرة الى تحويل مدركات الواقع البسيطة الى فعل مرىء ومحسوس لان الواقعية كمنهاج فكري تدفع بالرواية الى ان تبنى كيانها على ارض معروفة ومجربة ولها ماض وامكاناتها الحاضرة مختبرة وكان من حصيلة هذه المعايشة المحسوسة لاشياء الواقع ان اهتم صنع ابراهيم وسواه من كتاب الرواية الجديدة فهما اكثر معاصرة لمعنى الواقعية من خلال تغليب المألوف واليومي والنادر والثانوي على الاساسي والمباشر وقد عكس هذا المنحى الطبيعة الفكرية لنوعية الابطال اؤلئك الذين جاءوا من عامة الناس وحاولوا احتلال مواقعهم الطبيعية في حلقة الصراع الاجتماعي. لعل قيمة «تلك الراحة» هي طريقة السرد الذي نقل لنا بشاعرية جميلة فعل الاشياء المألوفة في العين وفي الذاكرة.

ويميل احمد خلف في «الخراب الجميل» الى اعتماد الأستهلال الحواري، انه لا يدخل بيت الرواية الا وهو يحاور الأثنين معاً، البطل وذاته او زوجته، والامر لا يعدو في هذه الحال الحاد، وانها اذ تبتدىء هكذا فما قبلها كان قد ابتدأ من زمن. لعل كلمة الخراب التي اشار اليها في الصفحة الاولى هي الكلمة الاكثر اشعاعاً فيما يلي من الصفحات كما انها الكلمة الوحيدة التي تشير الى ماض ما. ضمن هذه الجدلية المراوحة بين زمنين لا يمسك من استهلال الخراب الجميل سوى بدايته.

ياالهي كأني اعرف ماذا سيحل بينهما من خراب لماذا يقرن حياته بامرأة ذات سمعة سيئة لماذا؟؟.

ويغذي احمد خلف كلمة الخراب بكلمات متشابهة: التحطيم، الطرد، السمعة السيئة، الكراهية الحب المضطرب العلاقة.. الخ. وضمنا يؤكد ان قاموسه في هذه الرواية قد اكتشفه من البداية ان الكلمة المحورية التي تصلح استهلالاً من نصيب القصة القصيرة اكثر من الرواية.

لم يعد للمكان سيطرة في رواية احمد خلف. فقد سيطر عليها المنهج الذهني في البناء، وهو منهج المحاورة، فبدا المكان الذي هو اساس في مثل هذه الروايات معلقاً ولا هوية له. وهذا هو ما جعلها رواية تنتمي الى الافكار اكثر منها الى الواقعية.

من رواية اللعبة ليوسف الصائغ، نلمس المنحى ذاته، ثمة محاورة في التلفون بين اثنين، زوج وزوجته، ولم يدخل المكان في تركيب الرواية الا لاحقاً، عندما تحولت غرف البيت سجناً للزوجة وغرفة العيادة الى حرية. والاستهلال الحواري قد لا

يوفق الكـاتب به دائماً الا اذا كان على شيء من الفهم الـدرامي لطبيعة الموضوع . ولكتا الروايتين فيهما من ملمح الدراما الشيء الكثير .

في «ئـاسـوس» روايـة من محي الـدين زنگنـه ثمةٌ مزاوجة بين الذهن والمكان . لقد اقتصر استهلاله على هذه المزاوجة فتحدث عن القفص والبيت الضيق والمكـان الـذي يغلق واقع الاسرة ، ثم التلفـون النـافـذة على الخـارج . ثم بعد استهلال قصير يعود الى الحوار وكأنه بذلك يؤكد شرطاً فنياً كان قد ابتدأ به قبل الان . هذه النقلة الـزمنيـة والمـراوحـة بين الماضي القريب والحاضر ، قد لا تنجح الا على يد كاتب مجيـد ، في ئاسـوس انهض زنگنـه رؤيته على شيء من عمق التجـربـة ، فالبطل صديق له ، وصديق يترجم لحظات معينة من حياته افكاراً . ان زنگنه هنا لا يتخيل ولا يعيش في الفكرة بقدر ما يوصف لنا ما حدث فعلاً . لذلك جاء استهلاله قريباً بين حضور المكان وحضور المحاورة فيه .

في المسـافة ليوسف الصائغ . يتكرر الاستهلال الحواري وهو غالباً ما يعكس الازمات النفسية ويجعل من الذات محوراً اساسيا لها ، وبالطبع ستسيطر الافكار اكثر من سواها على الرواية .

وفي «ضبـاب في الظهيـرة» نجـد المنحى ذاتـه في الاستهلال ماعـدا الحـوار ، اي سيطرة الذهن والتركيز على مفردة الاحساس بالخطر على معظم مفـردات الاستهـلال وبعكس الطريقة الفنية التي كان الستينيـون يعـالجـون بهـا موضوعاتهم القصصية ، وهي بالضرورة احدى ملامح الخوف الكبرى التي سيطرت على اجواء قصص تلك المـرحـلة . والقلة منهم من حاول ان يرسي خوفـه وقلقه على ارض واقعية واضحة .

ففي روايـة . تلك الشمس كنت احبهـا لعبدالستار ناصر ، نجد الاستهلال يركز على محوري البطل المفرد القلق وعلى المكان ، ازقة بغداد ومحلاتها .

«هنـا كان المـوت والخـوف والقهـر وشيء مثـل البكاء ، تلك مسألة غريبة . تلمسها رجال الزقاق دونما اثر ، من تراه يطرق باب المـوت؟ انفـاس مثـل الشهيق تهدأ وانفاس مثل الهمس . . . كنا في الصيف ، حلقات من الرجال موكرمه على جدار بغداد تئن من شبق مريض . .

ورغم الكلمـات العـائمة وعبر القصصية التي اشبع القاص بها استهـلالـه الا انـه نجـح في تحديد موضوعه فالرواية كلها حديث عن الازقة والرجال ، ولا يكاد فعل من فصولها لا يبتدىء وبجملة فيهـا مثـل هذه المـزاوجة فانبنى استهلاله على تصور متكامل عن الفعل والمكان .

قد لا يكـون المكـان لوحـده كافيـاً لتحـديـد سمة الاستهلال الناجح فثمة روايات مشبعة بوصف جزئيات المكان ، وبشيء من تاريخيتـه وجغـرافيتـه كمـا فعـل محمـود احمـد السيد في روايته القصيـرة «في سبيـل الزواج» حيث بنى استهلالها على وصف عام لمـدينـة بوبيي وجغرافيتها وحياتها . وارتباطها بالهند والمشكلات التي تعاني منها . ثم نجد داخل الرواية اي اثر واضح ومهم لمثل هذا الاستهـلال فيمـا يعني ان المنهـاج الطبيعي الـوصفي اذا ما سيطـر على البصـر والذاكرة فتح المجال لان يكتفي القاص به ولا يعـود اليـه . لا ينجـح الاستهـلال الا متى ما كانت الحـاجـة الى مفـرداتـه وافكـاره مستمـرة داخل العمل عندئذ يبني كيانه اللغوي والمعـرفي على شيء من تاريخيـة العـلاقـات الـداخلية للنص لا تاريخية المكان العامة او جغرافيته .

— هامش

● هذا الفصـل هو الثـالـث من كتـاب منجـز بعنـوان (الاستهـلال : ديناميكية البداية في النص الأدبي) ناقشت فيه الاستهلال في معظم الفنون الأدبية والفنية من ملاحم وحكايات شعبية ورواية وقصة قصيرة ومسرحية وشعر .

رواية الاطروحة والرواية المغربية

■ د. سعيد علوش

يظهر أن كتاب (رواية الاطروحة) لسوزان روبان سليمان، الذي ظهر باللغتين (الفرنسية والامريكية) سنة ١٩٨٣ ـ والذي ستظهر طبعته العربية من ترجمتنا خلال هذه السنة ـ قد قلب الكثير من المعادلات الادبية، فيما يخص سلطة التخيل، وتعري نظرية رواية الاطروحة، المفهوم المائع، لقراءة اللذة والمنفعة كاساس متأصل في كل العلائق التي تقيمها مع الرواية، بصفة خاصة، والادب بشكل عام. من ثمة، لم يعد للرواية ـ مهما كانت درجتها الواقعية القصوى ـ مجالا للتستر وراء بنيتها الشاعرية، او اذا شئنا وراء بنية الالتباس، لان اي تأويل للعالم ينزع بالضرورة إلى بلاغة الاقناع.

وقد اخترنا استعمال بلاغة الاقناع، كما قد نختار بلاغة التكرار، تلافيا لاستعمال بول نيزان لما يطلق عليه «الدعاية» أو «فعالية الدعاية»، التي تمتلك قدرة ايهامية، على توجيه «القارىء المتوهم» نحو «معنى»، الكاتب المتوهم».

ان رواية الاطروحة لتتساءل مع رولان بارت، عن جدوى فن للاقناع، أو فن للايهام الثقافي، مادامت الاعمال التخيلية، كيفما كانت.فحالتها الشاعرية، هي التي تحرك الشعور السياسي، اكثر من غيرها، ربما.

من هذا المنظور الاختزالي، نتساءل عن الاطروحة الاساسية و أو الاطروحات الاساسية في الرواية المغربية؟.

ان القراءة الاولية للرواية المغربية ـ خلال الستينات والسبعينات، وربما الثمانينات ـ لتكشف عن الاطروحات الاساسية التالية:

١ ـ الاطروحة المعرفية.
٢ ـ الاطروحة الوطنية.
٣ ـ الاطروحة الشخصانية.
٤ ـ الاطروحة العلمية.
٥ ـ الاطروحة التاريخانية
٦ ـ الاطروحة الذاتية.

من ثمة، نقترح في مقاربتنا، مستويين من المعالجة: الاول وهدفه تعريفي برواية الاطروحة والثاني وهدفه تطبيقي، على اننا سنقتصر على نموذج واحد هو الاطروحة المعرفية، ومن خلال رواية واحدة كذلك. لنعود إلى الباقي في كتابات أخرى.

المستوى الاول: رواية الاطروحة، بين الاصطلاح والمفهوم

يضع التعريف الحدسي لرواية ـ الاطروحة، نفسه، في تصنيف أقرب الى الرواية الواقعية، في نزوعها نحو الاحتمالية والتمثيلية.

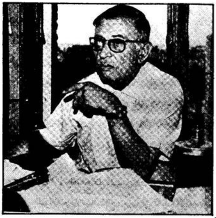
من هنا، تأتي اذن احالة رواية ـ الاطروحة على مقول مكوّن من موضوع ومحمول، يقبل الصدق والكذب لذاته، كما يقبل ان يكون موضوعا للبرهنة، في المستوى الاول، كما يقبل ان يكون موضوعاً لرسالة، تعالج تيما خاصا، في المستوى الثاني. وبذلك تنزع رواية الاطروحة الى السرد التفصيلي، على غرار ماتوهم به الرواية العلمية في توظيفها لمعطيات الحدس والايهام.

غير ان شبه ـ الخصوصية، الذي يساورنا لاول وهلة، هو قبول رواية، الاطروحة لشحنها بتعاليم تنزع إلى توضيح حقيقة عقائدية: سياسية/ فلسفية/ علمية/ دينية. وتصبح هذه التعاليم العقائدية، بؤرة تعكس مفهوم الاطروحة في الرواية.

ويتضح بمالايدع مجالا للشك أن هذا التعريف العام، لاينفلت من قبضة المضمونية، التي تتبادر إلى ذهن القاريء، بشكل تلقائي، حين تستلفت انتباهه إلى نمط معين من أنماط الرواية، والذي يخوض فيه القاريء بشكل تلقائي. حيث يمكن ان نلاحظ، ان التعريف لايفترض حكم القيمة، فيما يخص ميزة النوع الروائي، مادام اصطلاح الاطروحة ينزع الى الوصفية والايهامية، بمحاولة الابتعاد عن التقييمية.

ومع كل هذا، فلا يمكن الاقرار بظهور الاطروحة الروائية، بدرجة واحدة، اذ تتفاوت هذه الدرجات ـ من رواية إلى أخرى ـ بمدى هيمنة أطروحاتها، ومبالغة بعض الروايات في طرح اطروحاتها، اكثر من غيرها، كيفما كان توازي تيمات الرواية.

نلاحظ إذن، ان اصطلاح الاطروحة يحمل في استعماله العام مفهوما سلبيا، يحيل، على الانتاج الدعائي والاشهاري للتعاليم العقائدية، ويعد هذا الانتاج أبعد النشاطات عن الفن المقبول. من ثمة كانت رواية الاطروحة رواية غريبة ودعائية. وغير اشكالية



■ سارتر

في بعض الحالات، لانها تنحو إلى اثارة الانفعالات، مما يحول بينها وبين حظوتها بشكل وثابت. الشيء الذي يضطر معه الروائي والفنان عموما إلى تحاشيها، تجنبا للمزالق والمتاهات، التي يصبح دور الروائي فيها، مجرد ناطق ـ رسمي باسم عقيدة او إتجاه، يخاطر من خلاله بالسقوط في المباشرة والسطحية، لان توضيح اطروحة ما، وكيفما كانت قوتها، يعتبر حماقة جميلة. تستدعي ضرورة التمييز بينها، وبين أدب ـ الافكار، لامتلاك هذا الاخير لشرعية، على الاقل، وهي شرعية، شبه ـ ضرورية في ممارسة الادب عند توفيق الحكيم مثلا، وخاصة في اعمال مسرحه التجريدي.

فلا غرابة إذن، إن جاء تعريف ج. ب. سارتر لادب الالتزام كأدب يتعارض وأدب الاطروحة، وهو تعريف لايحول بين الكاتب وبين ان يدرس عمله (طفولة رئيس) كعمل اطروحي، في كتاب سليمان روبان سوزان.

كما يتوجه الاتهام الاساسي في رواية ـ الاطروحة إلى رغبة هذه الاخيرة، ورغبتها الملحة في «اثبات» شيء ما، والتاكيد عليه، باعتباران هذا النمط الروائي يفتقد الى الاخلاص للواقع، فبدل ان يتأسس على ملاحظات، غير تجزيئية للواقع، فهو يعطي صورة مشوهة عن هذا الواقع، مراعيا في تكوينها، انتاج بغية

الثبات، على حساب بنية التحول، حيث يضطر الروائي إلى اختلاق شخصيات وتلفيق مواقف، واجتزاء ملاحظات، مما يدفع به إلى الخوض في الاحكام الخاطئة، خدمة منه للافكار والولاءات السياسية او الايديولوجية للقاريء.

يتبين، بما لايدع مجالا للشك، بان نعت رواية ما، برواية - أطروحة، يكاد يقف في إحالته على جانب أحادي، من نعتها، السلبي، مستمدا مقومات ذلك، من وسائل التأويل والتقييم العقائدية.

وللانفلات من هذا التعريف السلبي، يمكن الذهاب الى أبعد حد في القول، وادراج كل الروايات، وكل الاعمال التخييلية - بالمعنى الواسع للاصطلاح، بما في ذلك الاعمال الدرامية والغنائية والملحمية - في الاعمال القابلة لقراءة اطروحية، في حدود إمكانية دائمة الاستخلاص عبرة، ذات نزوع عام، حيث يلصق اطلاق الاطروحة على كل تأكيد عام، يعرض له انتاج ما، سواء تعلق الامر باحتوائه أو تأمله لملاحظات حول العالم والفن والانسان.

ونستخلص من الاشارات السابقة، تواجد مفهوم الاطروحة، في كل شيء دال، كما يمكن نفيها عن كل شيء، اطلاقا. وفي هذه الحالة، لايبقى هناك من دافع لمحاولة تعريف رواية الاطروحة لان مفهوم النوع، يقتضي وجود بعض الخصوصيات المشتركة، بين النصوص، وكذا بعض انماط القراءات، التي تطبق على كل النصوص.

من ثمة، تصبح الاطروحة في الرواية، بمثابة سلطة ايهام نصية، تعمل كصدى لسلطة خارجية، تستغل انتقالية الكودات وتناصها، لابعاد الغموض، وتحديد امكانية التأويل المسموح به لقاريء النص. وتتدرج رواية الاطروحة، بذلك، في قواعدية، تطمح لاتصير قانونا، او مشروع قانون، ينتظر فرصة تحققه وشرعيته.

وكيفما كانت درجة رجعية او ثورية رواية - الاطروحة، فهي تدافع - من موقعها اليميني أو اليساري - عما هو موجود، أو تدعو إلى تحطيمه. حيث تقوم كنوع سلطوي للغاية. على عناصر سيكولوجية انسانية عامة، تبرز من خلال: التاكيد/ الاثبات الوحدة، معززة بذلك الحقائق والقيم المطلقة، متعاملة مع القاريء تعاملا فوقياً، يحمل إلى هذا القاريء، في مقابل ذلك طمأنة ابوية.

وعلى الرغم من هذه الاحالات الى سلبية الاطروحة، فهي تعلن عن انتمائها واندراجها في الرواية الواقعية، مما يمنحها أهمية خاصة، لاتخلو من اشكال منهجي، فإذا اعتبرنا الرواية الواقعية، نوعا، فهل يمكن القول، بان رواية، الاطروحة بنزوعها الاستقلالي، هي نوع كذلك، او هي خاصية من خاصيات النوع الواقعي، الذي ذهب بعيدا في تفرده الى حد استغلاله النمطي.

ويدفعنا التساؤل عن تداخل الاطروحي بالواقعي، إلى دراسة الاطروحة من منظور نظري متميز، أي من منطلقات انتمائها الى نوع محدد، بشكل مخالف، اي كحكاية تعليمية/ كنائية/ فلسفية/ حكمية، تدل معها رواية - الاطروحة، على طبقة من النصوص المتقادمة، الا ان ما يتعرض هذا الافتراض، هو عدم دراسة الطبقة، لحد الان، كنوع مقبول، الشيء الذي يغري بانجاز هذا المشروع لانه القمين بمنح امكانيات جديدة للوظيفتين الشاعرية والتنظيرية للانواع، مما يساعد الناقد كذلك، خلال انشغاله بالقراءة للاعمال الفردية.

تنزع اذن، رواية الاطروحة، الى توضيح عقائدية احتجاجية - ربما -، مما يوقعها في سلبية الوظيفة الدعائية، ويوقف امتدادها في ظرفية تحصرها في بنية وقوالب جاهزة.

واذا كانت رواية - الاطروحة، تتقاطع وادب - الافكار / ادب - المضامين / ادب - الالتزام، فهي لاتلتقي مع هذه الاداب نهائيا، وذلك لنزوعها الملحاح، الى التاكيد والاثبات، عبر اجتزاء الملاحظات، واستصدار الاحكام المسبقة، خدمة لولاءاتها الايديولوجية، ومواقف المزايدات على الواقع.

وتصبح رواية الاطروحة. عبر ممارستها النصية بنية لسلطة رمزية، تعمل على التوجيه والتلقين طامحة إلى بلوغ صلاحية القانون القائم. او المنتظر التحقق، استجابة لسيكولوجية انسانية

عامة، تتبنى انطولوجية خاصة، في التأكيد على الحقائق والقيم المطلقة، في شكل أمثلة، يعمل النص الابداعي فيها، وهو يعني كامل الوعي، بان ميدانه يقوم على دروس اخرى، هي أقرب الى المباشرة منها الى الشاعرية.

أ ـ السياق التاريخي لرواية ـ الاطروحة

يمكننا استعراض بعض التقاليد الادبية والثقافية، وكذا بعض تحقيبات تاريخ رواية ـ الاطروحة العربية عامة، والمغربية بصفة خاصة. وذلك من خلال افتراضنا ارتباط وازدهار النوع داخل سياق تاريخ وطني وهوية قومية، تتسم باحتداد المعارك الايديولوجية والاجتماعية الشيء الذي يلزم الروائي ـ اجتماعيا وثقافيا ـ بخوض هذه المعارك بوعي أو بدونه. ويستدعي الحديث عن السياق التاريخي لرواية الاطروحة، من هنا، التساؤل عن دلالة الواقع التثري، الذي تخوض فيه هذه الاطروحة!

ويمكن القول بان ظهور الوعي الوطني بالعالم المعاصر، أفرز انتاجات نثرية ـ تاريخية، تؤكد اساسا على وقائع بعينها، تحتل فيها الذات التاريخية والوعي الحضاري حجما كبيراً.

وتستمد رواية ـ الاطروحة، بذلك، صورها، من هذه المرحلة التاريخية، بالذات، باسم نوع من الواقعية، او الشبه ـ واقعية، في التحام مع الوعي السائد، واستلهام للسرد الحكائي، كمحور أساسي لهذا الانتاج، وكعلامة على واقعية تستلهم مخيلة السياسي والاجتماعي، وتستجيب لذوق القاريء المتوهم، في الاقبال على تدفق الخبر الروائي، الذي يستثمر الرصيد الثقافي لهذا القاريء، وعواطفه الوطنية والقومية بالاساس.

لقد ساعد ترسخ الصور الخاطئة لمفهوم الواقع الواحد والواقعية الفريدة، على اقرار تبعية رواية ـ الاطروحة، لكثير من الاشكال التعليمية والاخلاقية، التي تنازلت عن مراعاة حدود الانواع والقوالب، لصالح تقنية النوع.

لماذا نقترح اليوم اذن، دراسة هذا النوع من رواية ـ الاطروحة، وهو يكاد ينافي عناصر الحداثة، بتثبيته للمنظورات التلقينية والعقائدية، بل والمونولوجية؟

ونكاد نجيب هنا، بكون رواية ـ الاطروحة، تعتبر تظاهرة واضحة لدوافع واقعية ونموذجية، يستحيل على هذا النوع الروائي التخلص منها، كأصل وجوهر لروائيتها، التي استمرت على هذا المنوال الى يومنا هذا، مادامت قوانين البنية الروائية تقوم على سلطة الامر والتلقين والمعرفة.

وتكمن اهمية رواية الاطروحة في نزوعها عن المغايرة، فعلى حين يبحث النص الروائي المعاصر عن التفجر وتعدد المعاني عند فيليب سولر ورواد الرواية الجديدة، نجد رواية الاطروحة تحتفظ بالمعنى الواحد والسياج المطلق.

ومع ان النص الروائي المعاصر لايطرح نفسه كبديل راديكالي للرواية الواقعية، فإن رواية الاطروحة تحتفظ لنفسها، بحالة محددة جدا، وغالبا ما تعزز ملامح هذا النص الروائي الاكثر تميزاً.

ويكشف الاستقراء المتمعن لواقع الرواية المغربية والعربية عن نزوع كثير من الانتاجات إلى استلهام بطولات شخصيات تاريخية محلية، وجدت بالفعل، أو وصف وقائع تاريخية، تأكد ترسخها بالوجدان القومي او الوطني العام لتظهر في روايات عقائدية: سياسية/ دينية/ فلسفية/ في تجارب أخرى.

لذلك، نجد محاولات عديدة لابراز قواعد سرد رواية ـ الاطروحة، من بداية سجع الكمان الى كتاب هنري جيمس، في احالات على اعتبارات فلسفية وجمالية متنوعة، غير ان رواية ـ الاطروحة تتعدى هذه القواعد، لتظهر في شكل رواية منقسمة على نفسها، وموزعة بين الروائي والأطروحي.

فحين يدرك تأكيد الرواية الواقعية لموهبتها في نقل تعقيدات وكثافة تمثيليتها للحياة اليومية، تجد رواية الاطروحة نفسها على عكس ذلك، امام ضرورة تبسيط وتسويد تمثيليتها، إذا كانت تريد بالفعل تلبية رغبتها في الوضوح.

ومن قبيل البديهيات الاشارة الى ان تحقيق الوظيفتين: التبسيطية والتسويدية، يتم غالبا في الانواع الادبية الكنائية والمبيثية، أكثر مما يجد تحققه في الأنواع الواقعية، او في رواية



■ عبد المجيد بن جلون

الاطروحة بالذات.

وهكذا يحكم التوضيح السابق على رواية الاطروحة باستحالة بلوغ هدفها، لعدم صفاء نوعها، وعدم استقراريته، وتوزع النوع بين رغبات متناقضة ووعي سيء، يفتقد الى إصابة الغاية، التي يخطط لبلوغها.

وتدفعنا هذه الاشكالية، التي تخوضها رواية الاطروحة الى التساؤل: الا يّمثل هذا النوع بخلله، احدى تظاهرات حداثتنا؟

فتموضع النوع في عمق جدل الهوية، يدفع الى تحليل بنياته التعبيرية، التي تقوم على مبدأ تعبيري نمطي، حيث يمثل الشكل «الضعيف» تعليما، والشكل «القوي» حجة، وحيث تتجدد رواية - الاطروحة طبقا للحدث التعبيري، الذي عليها أن تنتجه، بحسب عقيدة نثرية روائية اقناعية. بحكم انتمائها الى حقل بلاغي، بكل معاني الكلمة (اي الى البلاغة كفن للاقناع)، مما يجعل رواية الاطروحة تشترك مع باقي الانواع الروائية، في كونها تستهدف النص السردي الذي يحكي الرواية.

وعند هذا الحد، نتساءل كيف يمكن لرواية الاطروحة أن تصبح محركا لمعنى أحادي الحد؟ وكيف يتواجد هذا المعنى في قلب المعارك الوطنية والقومية والايديولوجية؟

يقودنا الجواب، الى اشكالية تتجاوز بكثير حيز رواية الاطروحة، حيث تصبح دراستها، ذات دلالة خاصة، على عمق وشائج النوع بالاشكال السردية الموازية والمقارنة.

من ثمة. استهدفت رواية الاطروحة الواقع المعيش، لا الواقع الذي يجب ان يعاش، واستلهام الموجود، لا الذي يجب أن يوجد، ومع كل هذا فلا تعتمد هذه الرواية الواقع العشوائي والخام، وانما تختار واقعا، تختلف وسائل تقييمه، واضعة هذا الواقع كأصل لكتابتها، وهو في نفس الوقت الواقع الذي ثم تشكله في الكتابات التاريخية، كقانون استكشاف الصور المكررة، عبر مجموعة من الاحالات التاريخية والاجتماعية لتوطيد علائق الماضي بالحاضر، لان رواية الاطروحة لاتعيش في عالم مطلق، بعيدا عن عالمنا، بل تنتج كهاجس للتأكيد على صحة المقول وحقيقته، بالالتجاء إلى الحيل السردية المكشوفة، على سبيل الاحتجاج، واعطاء تفاصيل، تشتمل العادات/ الطقوس/ الفضاءات، في ابتعاد تام عن الغموض، واقتراب من هدهدة الحس المشترك في التاريخ القومي والهوية الجماعية.

نخلص اذن، إلى ازدهار رواية الاطروحة. من خلال ارتباطها بسياق تاريخي وطني، مليء بالصراعات الايديولوجية، التي تلزم كل روائي بالخوض فيها، والا كيف يمكن تفسير تدخلات عبد الرحمن منيف وعبدالرحمن مجيد الربيعي، واعلانهما عن كتابة الرواية السياسية؟

ويظهر من خلال كل هذا، ارتباط رواية، الاطروحة بوظائف تلقينية وعقائدية ومونولوجية وهي وظائف تمتلك سلطة انتاج الامر والتلقين والمعرفة نازعة باستمرار نحو احادية المعنى في معاكسة لتفجر النص في الرواية المعاصرة.

وهكذا تعتمد رواية الاطروحة مقاربات تبسيطية وتسريدية لتمثيليتها، تلبية لرغبة جامحة في التوضيح، متخطية في ذلك العوائق التي تحول دون بلوغ أهدافها، والمتمثلة في تعكر نوعها واهتزازه وتوزعه بين الرغبات المتناقضة، عدا الوعي السيء بحجمها الحقيقي.

ب ـ بلاغة التكرار في رواية الاطروحة

تتأسس بلاغة التكرار في رواية الاطروحة على خطاب يكشف عن معناه مسبقا، وتستهدف بذلك تحقيق تواصل اضافي، على غرار التكرار في اللسانيات والاعلاميات.

ويختزل خطاب التكرار في رواية الاطروحة، نظام التواصل في كمية الاخبار الروائية المنقولة ليتفرغ إلى تنمية امكانية التلقي الجيد للخبر المروي. عاملا بذلك على رفع الابهام عن المعنى المكشوف عنه. ومحققا من خلال ذلك فهمه من طرف القارىء المتوهم.

وهكذا يكشف النص من خلال بلاغة التكرار عن شبه خطاب بيد اغوجي، ينفتح فيه الخبر الروائي، بشكل تدريجي واستدراكي، يخطر معه الروائي، الى استدعاء اسماء الامكنة، التي اسلف القول فيها، لكي يعود اليها بطريقة تذكيرية، ينمو فيها الخبر الروائي، عبر التفاصيل الاضافية، وربما الزائدة.

يلاحظ من هنا، بان بلاغة التكرار في رواية ـ الاطروحة. تقوم على توليد خطاب التكرار، على كل مستويات النص الروائي، لان هذا التوليد يعمل على تقليل نقائص النص الروائي، وتسهيل قراءته بصيغة الجمع، بحيث تصبح الممارسة السوسيو ـ روائية، نوعا من التلقين، وشرطا للاستمرارية، وآلية لغوية لاحلال «نحن» خطاب التكرار في «أنا» القارىء المتوهم. وتقترح بلاغة التكرار من ثمة، ميكانيزمات للافتراض، وطقوسية للترددات، لاتتوقف عن انتاج المحاكاة، والروتين والعادة، وبتعبير آخر، يعتبر خطاب التكرار الروائي تكرارا سيكولوجيا لسلطة ثقافية مجمولة، تسمح باعادة، انتاج الاساليب، وتوسيع مجالاتها.

وتكاد بلاغة التكرار لا تختص برواية ـ الاطروحة وحدها، بل تطبع كل انواع النصوص التي يطلق عليها بارث: النصوص «المقروءة» وعلى الخصوص نص رواية الاطروحة.

لهذا يتكون المعنى في هذا النوع الروائي شيئا فشيئا، إذ كلما تقدمنا في القراءة، تعددت بلاغة التكرار، وتحدد المعنى الروائي ليفضي إلى احادية المعنى، لما تلعبه في ذلك قوة الاضطرارات السردية، وعلى كل مستويات الرواية.

واذا كانت بلاغة التكرار في رواية الاطروحة تشتمل على درجات عالية من التكرار، فهي تفضل بعض انماط التكرار، بل وتعطيها تيمات شكلية، بطريقة خاصة، وبتعبير آخر، تقوم رواية الاطروحة، باستثمار سيميائي لخطاب التكرارات الشكلية الخاصة بها، عبر ثلاثة مستويات:

١ ـ درجة التكرار: ويمكن تحديد درجة انسجام بلاغة التكرار في النص الروائي بقدر انتفاء تناقضه الداخلي، وقلة عناصر تعارضه وارتفاع درجة انسجامه، مع ما يمكن أن يسببه تحقق ذلك من أثر سلبي على النص الروائي «الذي يفترض في كل تواصل أدبي، وفي أي وجود نصي، الاحتفاظ بالاخبار «المقولة سابقا» وادخال اخبار جديدة.

٢ ـ انماط التكرار: كلما وجدت انماط مختلفة، لبلاغة التكرار، ازدادت درجة التكرار للحد الذي تظهر معه انماط التكرار بديهية، في رواية الاطروحة، وبدونها لايمكن الحديث عن أطروحة. من ثمة، يمكن تمييز خمسة انماط تكرارية، بعضها اختياري، بينما يكون بعضها الآخر، جزءا من قواعد النوع، كالتالي:

- الراوي الكامل المعرفة
- المؤول المقبول او الناطق الرسمي.
- جموع الشخصيات، الناطقة بتمثيليتها.
- السارد والشخصيات معا.
- تركيب من السارد والشخصيات.

٣ ـ طريقة المزج: وتتميز رواية الاطروحة عن الانواع الواقعية «الجادة» بنزوعها المستمر الى مزج الملامح الثقافية المعروفة. بملامح ذات خصوصية ايديولوجية، اذ تعتبر طريقة المزج هاته، من الطرق الشائعة في ادب الدعاية الرسمية، الا انها نزعة تلتصق كذلك برواية الاطروحة.

ويمكن التاكيد بان مستويات بلاغة التكرار في الرواية، لاتنتج أية مفاجأة، لتتبعها قواعد القراءة والانسجام الشكلي والسيميائي، وهذا ما يفسر قلة أهمية الانواع الروائية، ذات «التعبير الجاهز» في نموذج الرواية البوليسية، لمبالغتها في

التكرار واتباع قوالب النوع دون إبداع.

كما ان تعمد السابق في خطاب رواية الاطروحة، يخلق استئناسا بالنوع لدى القارىء، ويولد اغراءه لهواة النوع، كما يحول دون اكتساب رواية - الاطروحة لدرجة ادبية «جادة». ويستخلص من هذا النقاش، تمثيل رواية - الاطروحة لاستجابة الى رغبة وحدة النص الروائي، بفرضها لقراءة احادية على القارىء، وهو فرض ارهابي، الى حد ما، مما يحول دون نجاح النص الروائي المعاصر من جهة، ورواية الاطروحة من جهة ثانية، في بلوغ هد فيهما، على الرغم من رغبتهما الملحة في الوصول الى «القراءة» المحضة.

تكشف كل رواية اطروحة إذن عن بلاغة تكرارية، ذات معنى واحد، يستهدف التواصل الاضافي. ومع ان خطاب التكرار يختزل كل نظام تواصل في كمية معلومات، فهو ينمي، في مقابل ذلك، امكانية التلقي الادبي، الذي اتضح عند طه حسين، وشوقي ضيف على مستوى تاريخ الادب، وعند نجيب محفوظ على مستوى الرواية والقصص القصيرة عند اميل حبيبي.

لقد وجدت رواية الاطروحة في فرنسا ارضا خصبة اظهرت فيها واندرجت تحتها روايات (المجتثون) لباريس و(المريد) و (المرحلة) لبورجي و (حقيقة) لزولا و(العالم الواقعي) و (الاحياء الجميلة) لاراكون، و (زمن الاحتقار) و (الامل) لمالرو و«(جيل) لدريو لدريو و (عقدة الافاعي) لمورياك، و(عدن العربية) لنيزان.

ان الاسماء السابقة، تجعلنا نغير رأينا في رواية الاطروحة لانها مزلق ضروري لكل مستويات الكتابة، التي تكمن فائدتها اليوم في نظر سوزان روبان سليمان في:

«كونها تمثل نزوعا مضادا: فعلى حين يبحث النص العصري عن التشظي وتعدد المعنى، تستهدف رواية - الاطروحة المعنى الاحادي، والانغلاق المطلق، فاذا كان الاول يعلن عن نفسه كنفي جذري للرواية الواقعية فإن رواية الاطروحة، تبدو بالنسبة اليه، من فرط تشدد ملامحها الاكثر تميزا، اقصى حدود الحالة، الا أن هناك ماهو أكثر من ذلك، إذ يمكن ان ينظر الى رواية الاطروحة ايضا كنوع منقسم على نفسه، وموزع بين «الرواية» و «الاطروحة» حيث تعلن الرواية الواقعية، عن ميلها الى الحفاظ على تعقد الحياة اليومية وكثافتها قبل كل شيء، بينما تجد رواية - الاطروحة، نفسها امام ضرورة تبسيط وتخطيط تمثيلاتها، من اجل حاجاتها البرهانية.

ويجد في هذه الحالة، كل من التبسيط والخطيط مكانهما في الانواع المرموزة او الاسطورية، أكثر منها في الانواع الواقعية، وبذلك يحكم على رواية الاطروحة، بفقدان هدفها، بطريقة أو باخرى. وانطلاقا من كون رواية الاطروحة، نوعا «ملوثا». يتوزع بين رغبات متناقضة، وينحصر حتما في وضع من النقص ومن الوعي الخاطيء، الانقول بان رواية الاطروحة، هي احدى رموز حداثتنا، بل واحدة من تجلياتها؟» (ص ٣٣).

■ المستوى الثاني: الاطروحات الاساسية في الرواية المغربية

أ - الاطروحة المعرفية

«لو كنت أعرف شيئا عن الافلاك والابراج وطوالع الكواكب لما نفعني في معرفة هل اليوم الذي ولدت فيه كان يوم نحس» ذلك انني لا أجهل هذه الاشياء فحسب ولكنني أجهل اليوم الذي ولدت فيه.

وماذا يفيد الانسان أن يعرف الساعة واليوم والشهر والسنة التي ولد فيها مادامت السنون التي يقضيها في الحياة مجهولة».

رواية (في الطفولة)

اخترنا الحديث عن الاطروحة المعرفية في الرواية المغربية، من خلال نموذج (في الطفولة) لعبد المجيد بن جلون، بحكم انها من اولى الروايات الرائدة من جهة، ولان اغلب الذين تعرضوا اليها، لحد الان، صنفوها في اطار الروايات الاوتوبيوغرافية، ولم تخرج عن ذلك، مع امكانياتها التخيلية والفنية التي اغمطت، لاسباب تعود إلى قضية الاطروحة ذاتها.

لذلك نقترح معالجة الرواية، كالتالي:

١ ـ التصور العام للاطروحة المعرفية

٢ ـ قنوات الاطروحة المعرفية

٣ ـ أبعاد الرؤية المعرفية.

ولتكـوين تصور عام عن الاطـروحـة المعـرفيـة، في روايـة عبـدالمجيـد بن جلون، تعترضنا اشكالية اساسية تقوم على نوع من التـداخل بين المضموني والاطروحي في الرواية، وفي مجال التمييز بينهما لابد من الالتجاء الى التعريف الاصطلاحي في علم الادب.

فالاطـروحـة هي: ١ ـ دعـوى ما، يقوم عليها الانتاج الادبي، في شكل مضمون.

٢ ـ تعتمد الاطروحة على الدفاع عن قيم مجتمع مافي فترة معينة

٣ ـ تقوم الاطروحة على تصور متكامل للمادة التي تخوض فيها.

٤ ـ تؤول الاطـروحـة إلى حالـة خاصـة لمقـاربـة عامـة، يتطرق الفاعل بواسطتها الى المعرفة.

اما المعرفة، فهي: ١ ـ تواصل ينقل خبراً من لحظة تعبير إلى اخرى.

٢ ـ تقدم الينا المعرفة، عبارة عن موضوع سيار، نتحدث عنه في حضوره وغيابه.

٣ ـ تظهر معرفة العمل عبارة عن كفاءة إدراكية لتنظيم البرمجة السردية.

٤ ـ تضمن معـرفـة الكـائن ومعـرفـة المـوضـوع ميزة نمطية لهذه المعرفة في شكل كفاءة إبستيمية.

يتبين اذن، من خلال التعريفين، تميز الاطروحة المعرفية عن المضمـــون المعـرفي، مع أنهـا لاتعـاديـه. من هنـا. ننطلق من التعـريفين، كاطـارين منهجيين لمـواجهتهمـا بمادة التصور عند عبـدالمجيد بن جلون الذي نستخلص مسار رحلته المعرفية، من خلال قراءة عمودية للرواية، حيث ان التصور المعرفي، لم يأت في شكـل منظـومـة نسقيـة، داخـل فصـل او فصول متتابعة، من الرواية، بل جاء منثوراً، في شكل خواطر وملاحظات واعتقادات (شـاهـد العصـر)، أي عبر معاينة ومعايشة لفترة تاريخية تمتد من الثلاثينات من هذا القرن الى حدود الخمسينات.

فكيف تتوالد الاطروحة المعرفية عند الروائي؟

للاجـابـة عن هذه المساءلة، لابد من ملاحقة الجواب، لخطاطة تكـونت لدينا عن هذه المعرفة. من خلال قراءة تفكيكية للعمل، جعلتنا نقف على الخطاطة المعرفية التالية:

الغرفة:

السينما

المسرح

الحديقة العامة

حديقة الحيوانات

اللعب:

المدرسة الانجليزية

المدرسة العربية والفرنسية

جامعة القرويين

جامعة القاهرة

القراءات الحرة:

الابداع

الغرفة

يلاحـظ من خلال الخطـاطـة، انـه كان من الاولى بنـا، رسم رحلة الـروائي في شكـل دائـرة هومنـوتيكيـة، بدل جعلهـا معرفة افقيـة، مادامت تنفتـح على الغـرفـة، وتنتهي بها، وتكاد الغرفة، تحت الحـاح الاوصـاف السـرديـة، التي خصها الروائي بها تكون رحمـا للولادة والتأمـل الانطـولـوجي، في العـودة الى هذا الرحم الرومانسي، الذي يختزل العالم إلى معرفة أدبية لمبدع روائي.

واذا كان لابد من مسايرة اضطرارية للخطاطة الافقية، مع اننا نقتـرح قراءة عمـوديـة، فلاننـا نتحـدث من موقـع (التصور العام للاطـروحـة)، ولان الافقيـة هاتـه، تحدد الفضاء المعرفي لروائي الاوتـوبيـوغـرافيـا، ونشدد هنا على هذا النعت الاخير، لان هذا

النـوع قد يوهم للوهلة الاولى بتعـارضـه مع رواية الاطروحة، إذ غالبـا مايـوهم بنـوع من القطيعة. وهو طرح نسجل غيابه، لافقط على مستـوى معـالجـات النقـاد لرواية (في الطفولة)، بل بالنسبة لدارسي روايـة الاطـروحـة، بمن فيهم سوزان روبـان سليمان، التي تعتبر دراستها المتميزة اهم انجاز لحد الان في حقل النوع. ولا نعتقـد ان تركيـز عبـدالمجيـد بن جلون على الغـرفـة ـ بطريقة واعيـة اولاواعيـة ـ كان اعتبـاطيا أو عابراً اذ لو كان كذلك لما جاء هذا الاحتفاء بفضاء الغرفة.، عبر فصول الرواية تقديسا لمواقعها في فضـاء الـروايـة، فغـرفـة البطل في انجلترا أو في المغرب هي رحم ولادة لتصـور معـرفي، يتوزع بين هندسة (المنزل الجديد) (الصغيـر العـزف) (المنـزل الغـامض القـديم)، حيث لاتغير جغـرافيـة الفضـاء عبر انتقالات البطل من اوربا الى افريقيا جوهر (الغـرفـة) التي تقـع في حيز منعزل من البيت، اذ تكاد تكون هذه فضـاء ميثيـا، لايقـع لا في الارض ولافي السمـاء حتى وان البطل يعلن عن انفتـاحـه على عوالم خارجيـة: «سـرعـان مـاتـرعـرعت وبـدأت الحيـاة تنفتـح أمـامي، فلم تعد محدودة في بضع غرف» (ص ١٩).

والحق انـه اعـلان ينفي مايؤكـده، فسيميـائية الغرفة هي سيميائية العلاقات التي تربط الانا العارف بفضاء المعرفة والمحيط، الذي يدور فيه.

ولتوضيح هذه الاشكالية اعتمدنا على جرد اسلوبي ومعجمي، ورغم عملية التفكيك هاته، وهو تفكيك جزئي، توخينا منه وضع تيمة الغرفة في اطار البحث التيمي ـ كما حدده جان بيير ريتشار

ومـا دفعنـا إلى ان نجعـل من الغـرفـة مركـزا. بل ورحمـا للاطـروحـة المعـرفيـة، هو اهتمـام الـروائي الـزائد بهذا الفضاء المغلق، وهـو يحكي الطفـولـة، بعـد ان تحقق له البعد المعرفي والبعـد الـزمني الكافيين، فهو ليس طفلا يتحدث عن الطفولة من منظـور الطفـولـة المحضـة، كمـا أنه ليس مجرد شخص يريد ان يتـذكـر طفـولتـه الفـرويـديـة في كبـره، بل هو الكـاتب الروائي المثقف، الـذي ينبش ماضيا بعيدا عن سذاجة حكايات الجدات الراويات المسليات.

فليست القضيـة مجـرد تلذذ بجزئيات الزمن المنسي، بل انها تخطيط لمشروع ابداعي، في اطار لعبة محددة، يلعبها الروائي، ويطلق عليهـا النـاقد (الميثاق الاوتوبيوغرافي)، وهو ميثاق يحكم علاقته بالنوع الروائي من جهة وبالقاريء المتوهم من جهة ثانية.

من هذه الـزاويـة، يجـد ضميـر المتكلم عنـد السـارد الكامل المعـرفـة دوره في ميثـاق اللعب، كمـا يعلن عن ذلـك الطفـل ـ البطـل: «كنت العب ببعض اللعب وحيـدا في الغـرفة.. وكانت هذه القضبان طويلة متشعبة، تشغل أرض الغرفة، كلها» (ص ١٣).

فاللعب هذا تعـرف على لعب عالم الكبـار من خلال حركية التواصل لقطار الصغار، تمهيداً للدخول في اللعبة (لعبة الكبار)، ومن نفس منفـذ تواصل القطار، يستمر تطور السرد في الانفتاح: «حتى اذا ماركبنـا قطـار التـرام، انصـرفت أنـا الى نافـذتـه اتـامل المـدينـة، التي تزداد حركـة ونشـاطـا، كلمـا توغلنـا في شوارع الاسـواق والعمـل.. فلم تكن العين تقـع إلا على حركـة دائبـة، متزايـدة تغريني بان أتحرك واعمل، ولكنني لم اكن أعرف، ماذا يمكن ان ازاول» (ص ٤٧).

ويؤكـد طفـل السارد، في اطار نفس الميثاق الاوتوبيوغرافي، على نفس الاشكال: «.. هنا عقبة صغيرة كنت احسب لها الف حساب، تلك هي محطة القطار، لقد كنت اكرهها كرها شديدا، إذ لم أكن اطيق النظر الى القاطرة، وهي تدخل المحطة» (ص ٥١).

وفي الفصـل الـرابـع عشـر، اثـر زيـارة للمغـرب، وسفرة من انجلتـرا، يتحـدث الطفـل ـ البطـل: «وانطلق بنـا القطـار ينهب قضبـان الحـديـد، وهو يزفر ويصرخ، كما لو كان قد انشرح لانه أسرنا» (ص ٩٧) وخلال العودة النهائية الى المغرب من انجلترا، لاتتغيـر صورة القطـار، بل يتـلازم بمحطتـه في الـذهن بنفس الايحـاء: «نعم محطة القطار، هذه البناية الضخمة، التي طالما أرعبني الدخول اليها.. رأيت عشرات من القُطر تزفر وتصفر وتصرخ..»

وخـلال استعـداد نفس البطـل للسفـر الى مصر من المغرب، وهـو في سن الشبـاب تستعـاد نفس الصـورة: «وفجأة تردد في سكـون الليـل صفيـر. ثم بدا بعـد ذلـك دخان ابيض في سحنة الليـل، تتخلله شرارات حمـراء، فتـردد في قلبي صفيـر مثـل الصفير، وتطايرت شرارات مثل الشرارات، فقد تبينت في الظلام الحـالـك شبـح القـاطـرة، وهي تزفـر لتكبـح من جماحها، حتى تتمكن من الوقوف عند المحطة» (١٧٦/ ١٧٧).

نلاحظ كيف تتحول لعبة القطار في الغرفة من لعبة فردية لطفل يتعرف من خلالها على عالم الكبار، الى لعبة كبار، لايتخلصون فيها من رواسب تعرفهم على اللعبة الاولى، فحين تشغل قضبان القطار أرض الغرفة، عند الطفل ـ الموضوع، نجدها عند الطفل ـ الفـاعـل تتحـول إلى نوع من الكـراهيـة والاحسـاس بالاسـر والرعب، لانها لعبة كبار.

فبعـد ان كانت لعبـة المعـرفـة في الغـرفة تقتصر على نوع من التسليـة، اصبحت تجـربـة حيـاتية تلقي بصاحبها خارج الغرفة ـ الـرحم ـ الـرومـانسي، الـذي يستلذ اختـزال حركيـة العالم، في ميكانيزمات رمزية تجريدية، تعتمد تواصلا سحريا.

تمنحنـا القـراءة الافقيـة والعمـوديـة معا، تعارضا بين الغرفة ـ الـرحم، والقطـار، المعـرفـة، وهو تعارض بين معرفتين، معرفة جاهزة، توضع في غرفة الطفل ورهن اشارته، ومعرفة حياتية تكاد تلخصهـا الـروايـة في خطـاب تقـريـري يخرج فيها الروائي من الروائية، ليتطرق مباشرة إلى القضية، كعلامة من علامات رواية الاطروحة، كالتالي: .

«ولـو فرضنـا ان إمـرءاً عرف من الحيـاة حقيقـة واحـدة او حقيقيتين، لوجـد كل ما يصادفـه من مشاكل يسيرة الحل، ولكن كلمـا كثـرت الحقائق في رؤوسنا وكلما تعرفنا الى الاف التفاصيل التي تكمن خلف كل حقيقة منها، كثر ترددنا قبل ان نصدر حكما من الاحكام بل ربما عجزنا عن اصدار حكم من الاحكام.

يضاف الى ذلك ان قلة التجارب في الحياة تجعل الحلول في متناول اليد حتى إذا ما تقدمت بنا السن، وكثرت تجاربنا، بدأت تلك الحلول تنأى وتبعـد عن متنـاول أيـدينـا، وبذلك نصبح في تفكير أعمق وادق قبل الحكم على مايحيط بنا» (٣٣٦/ ٣٣٧).

انـه صوت السـارد (الكـامـل المعرفة) والذي يخرج من نهاية الرواية ليعلن عن التعليق والتأويل الذي على القاريء المتوهم ان يأخـذ بـه، كخـلاصـة للتفـاصيل والادوار والمشاهد التي لم تكن سوى ذريعة للكاتب الاطروحي.

ويظهـر من استثمـارنـا للنص الابـداعي، في تأويله وتعليقـه ـ خارج الاسقـاطات ـ نزعة توليدية تيمية للاطروحة المعرفية، عبر بلاغـة التكـرار، التي لاتقدم لنـا المعـرفـة دفعـة واحدة، ولكنها تتـدرج بنـا عبـر بلاغـة نوع من التكـرار الاسلوبي، وقـوالب مستنسخـات رومـانسيـة، تقتـرح ولـوجهـا عبـر المقـاطـع الصغرى التالية: ـ ونكتفي بالاشارة الى الصفحات بدل المقاطع اختصارا ـ:

(٨/ ٩/ ١٠/ ١٣/ ١٤/ ١٥/ ١٦/ ١٧/ ١٩/ ٢٧/ ٢٨/ ٢٩/ ٣٠/ ٣١/ ٣٥/ ٣٧/ ٣٨/ ٤٦/ ٥٧/ ٦٠/ ٦١/ ٧٨/ ٧٩/ ٨٠/ ٨٥/ ٨٦/ ٧٨/ ٨٨/ ٨٩/ ٩٠/ ٩٣/ ٩٤/ ٩٥/ ١٠٠/ ١٠١/ ١٠٦/ ١١٣/ ١١٧/ ١٣٤/ ١٤٧/ ١٦٧/ ١٧١/ ١٧٢/ ١٨١/ ١٨٢/ ١٨٦/ ١٨٦/ ١٩٠/ ١٩٤/ ١٩٤/ ٢٢٣/ ٢٢٤/ ٢٢٧/ ٢٢٨/ ٢٧٣/ ٢٨٠/ ٢٩٧/ ٤٢٠/ ٣٢١/ ٣٢٣/ ٣٢٥/ ٣٢٨/ ٣٩٩/ ٣٣٢/ ٣٣٥/ ٣٣٧» (الرواية).

ونقصـد بالمقـاطـع الصغـرى، هنا، كل الوحدات المعجمية والسيميـائيـة التي تكـون (الغـرفـة) نواتهـا الاساسية. ولن يحتار القاريء العادي ولا القاريء المتميز، ولا القاريء المتوهم، هنا امـام القـراءة الافقيـة او العكسية القراءة العمودية او الدائرية لتيم الغرفة. هذا الرحم الرومانسي الذي يشهد الولادة والابداع معا. وربمـا ظهـر من خلال هذا المبـالـغ في ملاحقة تفاصيل لا اهمية لهـا، وبـالضبـط فلأ نهـا تفـاصيـل فهي تهمنا اكثر، لانها تمنحنا صورة عن غرفـة البطـل، ونكاد نقول عن (الغرفة السوداء) في آلة التصـويـر وفي الفن الفـوتوغرافي كما تعرض اليه رولان بارث في آخـر دروسـه بالكوليج دوفرانس، والتي صدرت في كتاب مستقل بعد ذلك.

و(الغرفة السوداء) عند عبدالمجيد بن جلون، هي غرفة نتعرف فيها على تعرف البطل، لانها تشهد موت الاخت /الام / الجد/ زهراء. . الخ. الا ان هذا التعرف لايقدم مجرداً، بل هو تعرف أطروحي يستهدف الروائي من خلاله بلوغ هدف واحد، في نهاية الرواية، اي حين سينقطع الحديث عن جميع غرف الاخرين، وتصبح غرفة البطل ـ السارد في الرواية هي الغرفة الوحيدة، لانتاج تصورات عن العالم، اي للكتابة الروائية.

وهي كتابة تختزل كل ادراك، وتحوله الى شكل رمزي، لسلطة مجهولة، هي سلطة الابداع، التي تصبح وحدها المحور الذي يدور حوله الكون، فهي سلطة سحرية، تمكن البطل من تحقيق بطولته، مادام يحمل رأسا مثقلا بالتجارب والمعارف، فهو لايحكي مجرد طفولة طفل بل يتجاوزها الى كيفية استذكارها، عند مثقف النخبة الوطنية، اي انها استرجاعات تخضع لوصاية ادبية وثقافية، من جهة، ووصاية كاتب الرواية وكاتب الميثاق الاوتوبيوغرافي وعبر الرحلة المعرفية لتعرفات:

١ ـ تعرف ساذج: بالغرفة/ السينما/ المسرح/ الحديقة العامة/ حديقة الحيوانات/ اللعب.

٢ ـ تعرف تحويلي: المدارس (الانجليزية /العربية /الفرنسية) الجامعي (القرويين/ القاهرة)

٢ ـ تعرف انتاجي: القراءة الحرة/ الابداعات /الشهرة.

فبداية الرحلة المعرفية بالغرفة وانتهاؤها بالغرفة، له اكثر من دلالة، لان (الغرفة السوداء) لرواية (في الطفولة)، هي غرفة تسجيل للمعارف والخبرات، وهي لاتحتاج الى العالم الخارجي، الا بمقدار احتياجها الى نفاذ الضوء اليها ـ في الة التصوير وفي الواقع ـ عند كل حصول لمعرفة ما، لذلك فعلائقها بالعالم الخارجي هي علائق الامتلاء والانتشاء، بنسب محدودة من الاشعة والاضواء التي لايمكن بدونها التقاط الاضواء والصور الشمسية للعالم وتكوين تصور عنه، لان ما تتلقفه (الغرفة السوداء) في آلة تصوير الروائي هي مواقفه المعرفية ومكونات هذه المعرفة، عبر تجارب الاخرين، واختزالاتها، حيث يصبح البطل والسارد فاعلين اساسيين وكل الشخصيات والفضاءات والازمنة مساعدين لامعاكسين.

من ثمة، لايخفي ساكن (الغرفة السوداء) معرفته، بل تصبح هذه المعرفة مصدر من مصادر قوته ونخبوتيه وريادته، فحين تتحول الغرفة التي يخصها الاب بالابن الى «صومعة /برج من بروج العاج/ غرفة منعزلة/ في اعلا مكان» يقضي فيها البطل الرومانسي جل أوقاته، فإن هذه (الغرفة السوداء) ـ (الغرفة البيضاء) ـ تتغلف بالقداسة والتهويل الرومانسي.

ان الروائي يدعونا الى غرفته السحرية بديلا عن العالم: «تعال معي الى غرفتي، التي قلت عنها انها كانت بمثابة صومعة او برج من بروج العاج، فلقد ارتبطت فترة من حياتي بهذه الغرفة، بصفة لايصبح معها أن نعبر بها دون ان نقف عندها.

كنت أميل ميلا شديداً إلى الانفراد واعزف عن الضجيج والجلبة في هذه الفترة التي اتحدث عنها، ولذلك، فانه ما كاد يستقر بنا المقام في المنزل الاخير، حتى خصص والدي غرفة منعزلة كانت تقع وحدها في اعلا مكان فيه، وكان اغتباطي عظيما بها، بحيث كنت أقضي فيها وقتا طويلا. . » (٢٢٣).

ففي هذه (الغرفة السوداء) بالاصطلاح الفوتوغرافي او(الغرفة ـ الرحم) بالمفهوم التكويني، يأتي الطفل ـ البطل بصورمن حي بن يقظان وروبانسون كروزوي وج. ج. . روسو، مفترضا في ذلك حوارية بين الذات العارفة والاشياء المعروفة ـ مسبقا، في شبه تذكير بنوع من المقولات الانطولوجية التي لاتني عن تكرار (اننا نتعرف لنعرف، ونتلقن لنلقن)، وهذا الفهم وحده، هوما يبرر مشروع الاطروحة المعرفية، التي يخوضها البطل الكامل المعرفة والسارد المكمل للمعرفة والمعلق عليها، عبر مجال محدود لفضاء يمثل قناة الرؤية، التي تنسج داخلها اغلب خيوط المعرفة.

وتطلعنا مقارنة بسيطة بين غرفة الطفل وغرفة الشاب، على علائق يستحيل تجاهلها لتحليل دلالة فضاء الغرفة في الرواية، اذ تظهر كيفية تنامي تصور الغرفة لاعلى مستوى الفارق الزمني، الذي يفعل بين طفل الصفحة (١٣) من الرواية وشاب الصفحة (٢٢٣) من نفس الرواية. بل وعلى مستوى سرد الاحداث، وتدرجها من البسيط نحو البسيط والمعقدة.

يقول البطل: «فيا حبذا لو كان في استطاعتي اليوم أن ارجع الى حيطان غرفتي واغرق معها في ضحك صاحب طويل متصل، على الغلام الذي أصبح في طرفة عين وقبل أن يبلغ الحلم من كبار الكتاب»(٣٣١).

ب ـ قنوات الاطروحة المعرفية

نقصد بالقنوات، وسائل التواصل التي وظفها الروائي للايهام بالاطروحة المعرفية، وهي تظهر في رواية (في الطفولة) كقنوات تقليدية، تعكس تلك التي كانت متواجدة، خلال فترة (شاهد العصر) والتي يعلن عنها البطل الفاعل تارة والسارد الكامل المعرفة تارة أخرى. حيث يتم اطلاع القارىء المتوهم على قدرة الاستيعاب الذاتية، ورسم منعطفات استعصاء الدرس المعرفي، واستغلاقه، بل ولاحداثته.

فالقنوات المعرفية، تكاد تكون حقولا دائرية مغلقة، لانها تتداخل فيما بينها، لتجعل من العالم الرمزي عالما منيعا، لاتلجه غير النخبة الثقافية، على المستوى التاريخي، وسوى السخرية الروائية على المستوى التخيلي.

ومن خلال القراءة الافقية للرواية، يمنحنا النص تيمات أساسية، تتحكم كل واحدة منها في قناة معرفية كالتالي:

اللغة ـ العلم ـ القران ـ الفقه ـ التوحيد ـ القصص ـ الوطنية ـ الادب ـ الابداع

وهكذا نميز في القنوات المعرفية:

١ ـ قنوات معرفية تقليدية
٢ ـ قنوات معرفية تحديثية
٣ ـ قنوات معرفية تواصلية

ويمنحنا الروائي من خلال وسائط القنوات التقليدية، نظرة بانورامية، عن معارف عصره المهيمنة خلال الثلاثينات / الاربعينات / الخمسينات. من ثمة ولايسقط السارد الكامل المعرفة في النقل المباشر لهاته المعارف، فهو يعتمد على النقل شبه ـ الساخر، عبر انا (شاهد العصر)، الواعي بالمعارف السائدة، وماعليه ان تكونه المعارف المضادة ـ التحديثية /والتواصلية.

ويلخص لنا البطل الفاعل هاته الوضعية، حين يدفع للاختيار: «واستقر الرأي بعد ذلك إلى ان هنالك علما لا ازال متخلفا فيه تخلفا مخجلا هو علم الادب، فلماذا لا أضرب صفحا عن كل العلوم الاخرى واتوفر على دراسة هذا العالم الجديد» (٢٠ ـ ٣١٩٠)، كما يحسم في الاختيار لينتهي الى الاقرار: «ولكن الادب استهواني أنا اكثر من الوطنية» (٣٢٠) فيظهر ان الاشارة الى القنوات كان مجرد إثارة نعرف مسبقا ان البطل حدد من بينها اختياره مادام هو كاتب القصائد والمقالات والمثقف، وباصطلاح الميثاق الاوتوبيوغرافي مادام هو كاتب الرواية، لان المطابقة هنا تصبح تحصيل حاصل، فالروائي لم يكتب في نوع حديث الا علامة على حداثة، واية حداثة؟

جـ ـ أبعاد الرؤية المعرفية

لاتقتصر ابعاد الرؤية المعرفية، في رواية الاطروحة على التأكيد واثبات المعنى الواحد، في شكل ترويج لما هو موجود، بل تقترح نظاما من القيم الواضحة، حيث يصرح السارد الكامل قيمة خطيرة وخطيرة جداً بالنسبة لما أحدثه من أثر في كاتبه، سواء بالنسبة لنفسه أو بالنسبة لمن كانت تربطه بهم اسباب او بعض اسباب» (٣٣٢)

ويظهر من خلال شاهد السارد الكامل المعرفة، كيف تلعب المعرفة دوراً اساسيا في تمييز الحقيقي من الخاطيء والسر من الحيز، يتدخل (انا) البطل لكي يعزم على هذا الحقيقي: «اعرض مقالي في خيلاء على من يعرف القراءة ومن لايعرفها، ولكنني قدرتها (الحقيقة) بعد ذلك حينما برحت المنزل، وقابلت بعض من اعرف ومن لا اعرف، من المعنيين بقراءة المجلات» (٣٣٢).

ويضيف هذا البطل الكامل المعرفة بشكل مباشر: فأحكامي

صارمة اذن، وسكوتي عن هؤلاء الناس في المقال، الذي كتبته سوف يحذف اسماءهم من سجل الادباء»(٣٣٣).

ولكي ينتهي البطل ـ الفاعل عند تقرير نهائي للحقيقة الظالمة، فهو يحيل القاريء على سوابق تاريخية، تدعم مواقفه: «وعزيت نفسي بما لقيه طه حسين بسبب كتاب «في الشعر الجاهلي» (٣٣٣).

فالبطل الروائي، لايقل قيمة عن الابطال الفعليين، بل لايخفف من بلواه سوى تكرارية الحوادث: «ومن يدري فقد يثو ـ في وجهي ذلك المقال مرة أخرى أو في وجه أحد ابنائي واحفادي» وكما تعمل ابعاد الرؤية المعرفية في رواية الاطروحة على تأكيد وتحليل الحكمة من المعرفة، نجد البطل يعلن تلذذه بانجازه الكبير: «استسلمت لحياتي الجديدة مسلما قيادة نفسي للتمتع بهذه الانطلاقات الادبية الاولى شديد الولوع بالعالم الخيالي، الذي فتحت لي ابوابه على مصراعيها مبتهجا بما اكتشفته من توقد الروح، لتشبعه بالجمال والمثل العليا والحقائق الوهاجة» (٣٣٩).

وليست معرفة (انا) المبدع من الخارج غاية رواية الاطروحة، بل هي مجرد نتيجة: فاكتساب البطل لمعرفة «الحقيقة» الموضوعية والشمولية، هي مايسهل اكتشافه لـ «جوهره الخاص» فالانتماء الى عقيدة معرفية، يضمن شرعية الكائن، كما ان تحدد الكائن لايتم الا بمقدار انتمائه الى هذه العقيدة المعرفية.

وتزودنا الاطروحة المعرفية لرواية (في الطفولة) بوجهة نظر في هذا المجال، حيث يتوصل البطل إلى معرفة تحوله، كما ان تحوله ماهو الا توطئة لفعل الابداع، اذ يتم فعل الابداع هذا داخل مجموعة تتقاسم نفس المعرفة أي قيمة وامتياز البطل.

كما يتم احراز المعرفة عبر تجربة (شاهد العصر)، حيث يكون العنصر الثابت هو الخبرة، التي ينجح البطل بالطبع في اكتسابها وتعلم المثالي والايجابي فيها.

ولاتعتبر الاطروحة المعرفية لـ (في الطفولة) النوع السردي الوحيد، الذي يحقق بنية نزاعية متضادة، فكل الروايات تمتلك بطلا يبحث عن العدالة، وينزع الى تصحيح الاخطاء المعرفية.

وهكذا يتحدد بطل رواية الاطروحة المعرفية، كمدافع عن قيم معرفية، تتميز ملامحها الاساسية من خلال:

١ ـ امتلاك البطل لقيم معرفية «حسنة» وهي التي انتهت به الى النجاح المحقق.

٢ ـ الانتماء الى جماعة، ونخبة، يمتزج بها الى حد ما.

٣ ـ دفاع البطل المستميت، عن انجاز القيم المعرفية «الحسنة» فهو دائما على حق.

٤ ـ الثبات في تبني القيم المعرفية الحديثة، في مواجهة المعارضة لها.

٥ ـ التوجه الى القاريء المتوهم كناطق رسمي باسم الوطن والجماعة، أي المغرب.

الرباط ـ المغرب ١٦/ ١/ ٨٦

حول «محطة السكة الحديد» لأدوار الخراط

الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الادبية

■ د. صبري حافظ

(١) تمهيد:

لاشك في ان الكاتب المصري إدوار الخراط قد فرض نفسه على واقع الأدب العربي المعاصر كصوت متميز الرؤية متفرد اللغة من الاصوات الرائدة التي تسعى بدأب ووعي ومثابرة الى تأصيل وترسيخ ماسميته في دراسة سابقة بقواعد الأحالة الجديدة التي تختص عليها الحساسية الأدبية والفنية الحديثة، وهي الحساسية التي دفعت الأدب العربي الى المغامرة في اصقاع فنية ومضمونية جديدة، وساهمت في انضاجه وارهاف أدواته وتعميق رؤيته. ولا غرو، فإدوار الخراط من روّاد هذه الحساسية الجديدة الأوائل، ومن اكثر كتابها حرصاً على نقائها واستمرارها وتوطيد أركانها، وتنقية ملامحها مما يعلق بها من شوائب التخليط، وأوشاب التدليس، وأوضار التزييف والتمويه على حقيقتها البارزة المتألقة الآن بعد صراع طويل مع مواضعات الحساسية القديمة التي تخثرت رؤاها وتميعت انجازاتها بعد ان تجاوزها الواقع والفن على السواء.

وقد كان ادوار الخراط على وعيّ بتخلق هذه الحساسية الادبية الجديدة منذ ان بدأت أجنحتها الأولى في التشكل في أواخر الاربعينات، إذ تواقت هذا التخلق مع بداية إشتغاله بالكتابة، وساهمت كتاباته منذ بواكيرها الأولى في بلورة قسمات ادب هذه الحساسية الجديدة إبتداء من مجموعته الاولى (حيطان عالية) وحتى احدث أعماله (محطة السكة الحديد) مرورا بمجموعتيه الهامتين (ساعات الكبرياء) (واختناقات العشق والصباح) وروايتيه المتميزتين (رامة والتنين) و(الزمن الآخر). ومن هنا فليس غريباً ان يطرح أحدث أعماله (محطة السكة الحديد)مجموعة من القضايا الأدبية الشائعة التي يتعلق بعضها بموقع هذا النصّ الجديد في عالم الخراط الأدبي، ويتصل بعضها الآخر بواقع تلك الحساسية الادبية الجديدة، وبتشوفها المستمر لتوسيع أفقها، واستيعاب متغيرات الواقع الادبي والحضاري على السواء.

والواقع انه ليس ثمة فارق كبير بين هذين النوعين من القضايا، لأن عالم ادوار الخراط برمته ينحصر في قلب ساحة الحساسية الجديدة وتتفاعل مكوناته بشكل مستمر مع مختلف قسماتها. ولذلك فإن القضايا المتعلقة بموقع هذا النص في عالم ادوار الخراط تتصل في الوقت نفسه بموقع هذا النص، داخل واقع الحساسية الجديدة ودوره في بلورة بعض ملامحها. إذ يجد من يعرف عالم ادوار الخراط القصصي أن النصوص الثلاثة الاولى في (محطة السكة الحديد) قد سبق لها ان ظهرت باعتبارها أقاصيص في مجموعات ادوار الخراط القصيصية الثلاث: (حيطان عالية) و(ساعات الكبرياء) و(اختناقات العشق والصباح) على التوالي. وقد ضمّ إدوار الخراط الى تلك النصوص الثلاثة التي سبق له ان نشرها في هذه المجموعاتّ بنفس العنوان (محطة السكة الحديد) نصين آخرين اعطاهما رقم (٤) ورقم (٥) على الترتيب.

(٢) اشكالية التصنيف . . واستخدامات المكان :

وتطرح هذه المسألة اشكالية تصنيف هذا النص الجديد ذي الفصول الخمسة .

أهي مجموعة قصصية تنتمي الى مايعرف في تاريخ الأقصوصة بالحلقات أو الاقاصيص ذات العالم الواحد؟ ، ام هي رواية؟ كما تحاول كلمة التعريف المطبوعة على ظهر الكتاب ـ والتي يبدو ان الخراط نفسه هو الذي كتبها، أو على الأقل ساهم في كتابتها ـ ان توحي لنا .

وهذه المسألة نفسها: مسألة انداياح الحدود الفاصلة بين أشكال الكتابة المتعارف عليها هي احدى سمات الحساسية الجديدة التي تحاول ان تقبض على تفاصيل عالم يتميز بالتحوّل المستمر والسيولة الدائمة. وهي محاولة أسفرت عن خروج النص الادبي على الحدود التي صيغت في ظل الحساسية القديمة والتي فصلت بشكل حاسم بين مختلف الاجناس أو الأشكال الادبية. ومن هذا اخذت كلمة النص في الشيوع عند تناول النقد لأعمال الحساسية الجديدة بأعتبارها بديلاً مقبولاً للمصطلحات السابقة التي انحدرت من نظرية الأجناس أو الاشكال الادبية مثل القصيدة والاقصوصة والرواية. فقد استعملت بعض الاستراتيجيات التعبيرية لهذه الاشكال الثلاثة بصورة أصبح معها من العسير على النقد إدراجها تحت شكل منها دون بقية الأشكال الأخرى.

ومع ذلك فإن تسمية هذا العمل الادبي الجديد نفسه باسم «رواية» هو الذي يطرح على الناقد تلك الاشكالية. وقد وددت لو آثر الخراط ان يدعو (محطة السكة الحديد) بنصوص مكانية كما يفعل مع النصوص التي ينشرها مؤخراً تحت عنوان (ترابها زعفران: نصوص اسكندرانية). لان تسمية هذا العمل بالرواية ـ هو الى الطبيعة الاقصوصية أقرب ـ يجلب اليه مجموعة من المقاييس والافتراضات المسبقة التي مايلبث العمل نفسه ان يبددها او يدفع قارئه الى التخلص منها اثناء رحلة القراءة. اذ تفتقر (محطة السكة الحديد) الى مقومات الرواية التقليدية منها او الحديثة. ولكنها اقرب الى شكل الحلقة الأقصوصية ذات النصوص المستقلة بنائياً والمتكاملة من حيث الرؤية والعالم والمكان.

وقد ظهرت هذه الحلقات الأقصوصية لدى عدد لابأس به من كتاب الاقصوصة الغربية ودرسها انجرام في كتابه القيم (الحلقات الاقصوصية في القرن العشرين). ولكنها لم تظهر في الادب العربي الحديث إلا مؤخراً لدى محمد مستجاب في مصر، وهاهي تطل علينا من عمل الخراط الاخير (محطة السكة الحديد) يربط بينها المكان اكثر مما تربط بينها الشخصيات وان لم تفتقر حلقة ادوار الأقصوصية في هذا العمل الى رابط الشخصيات كذلك.

غير ان رابطة المكان هي الرابطة الهامة والتي يبرزها عنوان هذه النصوص القصصية التي ظهرت تباعاً تحت نفس العنوان في محاولة متعمدة لأضفاء اهمية خاصة على الموقع الذي تدور فيه الأحداث وتحميله بمجموعة من الدلالات التي تخرج به عن مجرد الحدود الجغرافية للمكان، وتدفع به الى آفاق جديدة من المعاني. وقبل ان تتناول دلالات محطة السكة الحديد في هذه النصوص القصصية وتغير هذه الدلالات وتحولها وأيضاً تكاملها من نص الى آخر، لابد من الاشارة اولاً الى ان التركيز على المكان من الاستراتيجيات النصّية الهامة التي تلجأ اليها الكتابات الجديدة في الاونة الأخيرة. اذ نجد هذا الاتجاه قد تبلور في اكثر من عمل من الاعمال التي تنتسب الى كتابات الحساسية الجديدة مثل المقهى الزجاجي) لمحمد البساطي و(قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم و(مالك الحزين) لابراهيم أصلان و(بيروت . . بيروت) لصنع الله ابراهيم وغيرها.

والواقع ان هناك علاقة واضحة بين الاهتمام بالمكان في الادب المصري المعاصر وبين سرعة التغيير الحضاري الذي ينهش الواقع المصري ويشوهه. بصورة يوشك معها العالم ان ينفلت من بين يدي الكاتب بسرعة غير منطقية وغير عادية تدفعه الى التشبث بالمكان، وكأنه يستخدم الكتابة باعتبارها طقساً او تعزيماً من التعازيم السحرية القادرة على استرداد المكان او انتزاعه من قبضة التشتت والضياع. او كأن الادب يحاول ان يخلق رواسي جديدة

يطرح الثابت في مواجهة المتحول او المتشوه الذي يؤدي الى التغيير السريع بهويته وشخصيته. فالمكان يتميز بدرجة واضحة من الثبات النسبي الذي يساعد «الأنا» على التعرف على ذاتها ويساهم في حمايتها من عواصف التشتت والضياع التي توشك عملية التغيير ـ او بالاحرى التشويه ـ ان تطيح بها بلا هوادة.

وقد ادرك الكاتب العربي القديم الشيخ أبو علي المرزوقي الأصبهاني في كتابه الهام (الازمنة والامكنة) الذي فرغ من كتابته عام ٤٥٣ هـ حقيقة ان المكان جوهري وليس عرضياً عندما قال: «وقد توهم قوم ان الخلاء هو المكان وأن الدهر هو الزمان. وليس الامر كذلك باطلاق. بل الخلاء هو البعد الذي خلا منه الجسم ويمكن ان يكون فيه الجسم. وأما المكان فالسطح المشترك بين الحاوي والمحوي، وأما الزمان فهو ماقدرته الحركة من الزمان الذي هو المدة غير المقدرة. فهو معنى الزمان والمكان المضافين الى المطلقين. وظنوا انها هما. والبون بينهما بعيداً جداً. لان المكان المضاف هو مكان هذا المتمكن، وأن لم يكن متمكن لم يكن مكان. والزمان المقدر بالحركة يبطل أيضاً ببطلان المتحرك، ويوجد بوجوده اذ هو مقدر حركته. فأما المكان باطلاق فهو المكان الذي يكون فيه الجسم وأن لم يكن. والزمان المطلق هو المدة قدرت او لم تقدر. وليست الحركة فاعلة المدة بل مقدرتها. ولا المتمكن فاعل المكان بل الحال فيه. قال: فقد تبين انهما ليسا عرضين بل جوهرين. لأن الخلاء ليس قائماً بالجسم، لأنه لو كان قائماً به لبطل ببطلانه، كما يبطل التربيع ببطلان المربع.»[1]

بهذه الكلمات المضيئة من كتاب (الازمنة والامكنة) والتي مضى على كتابتها ما يقرب من عشرة قرون هجرية يكشف المرزوقي عن جوهرية المكان، وعن جدلية العلاقة بين المكان والمتمكن، او بالاحرى المكان والانسان. هذه الجدلية تصل الى حد التوحيد في بعض الاحيان، هي التي تفسر لنا آليات حماية المكان للأنا أثناء احتدام عملية التغيير وانفلاتها من إسار المنطق. وهي التي تساعد على فهم الحقيقة، او بالاحرى سر اهتمام أدب الحساسية الجديد بالمكان من منطلق جديد. فقد اهتم الادب طوال تاريخه بالمكان، لأن الانسان دائماً مايوجد في المكان، ولأن الاحداث دائماً ماتدور في مكان ما. لكن اهتمام الادب العربي الحديث بالمكان قبل تغير قواعد الاحالة التي أشرت اليها من قبل، كان اهتماماً بموقع الحدث من زاوية أنه مجرد حيز للوجود او مسرح لوقوع الاحداث. والتعامل مع المكان من هذا المنطلق ينطوي في حقيقته على ثانويته. ولايكشف عن اهم عناصر مفهوم المكان عند المرزوز في: وهو عنصر الثبات والاستمرار والأزلية. او بمعنى آخر جوهرية المكان بغض النظر عن موقف المتمكن منه او الذي يحلّ فيه.

بين الزمان والمكان:

واذا كان الانسان قد انشغل كثيراً بقضية الزمن على الصعيدين الفلسفي والادبي على السواء، فإنه لم يول المكان نفس العناية التي وجهها لقضية الزمان. لان هناك عدداً كبيراً من الاعمال الأدبية التي اهتمت باستقصاء علاقة الانسان بالزمن وحاولت استرجاعه أو توظيف الأدب للأمساك بسريانه الذي ينفلت من بين يدي الانسان آخذاً معه ذكرياته وماضيه وشرائح من حياته. أما الأعمال التي حاولت أن تفعل نفس الشيء بالنسبة للمكان فإنها قليلة الى اقصى حد. ولذلك ازدهر الوعي النقدي بأهمية الزمن في العمل الادبي، وتشعب الاهتمام بشتى الأساليب الفنية الرامية الى اعادة ترتيبه أو استرجاعه أو تذويب منطق تلاحقه بدءاً من الفلاش باك وحتى تيار الوعي. بينما كان الوعي بدور المكان في انجازات النقد الادبي غائباً ولاأقول معدوماً. بالرغم من ان الناقد الأدبي الأول «ارسطو» جعل لوحدة المكان الاهمية التي أولاها لوحده الزمان في كتابه النقدي الرائد (فن الشعر).

وحتى المرزوقي نفسه فقد فعل نفس الشيء في كتابه الهام (الأزمنة والأمكنة) والذي يقع في جزأين كبيرين طبعاً في الهند، وأرجو ان يقيض لهما من يعيد طبعهما، بتحقيق جيد، في احد اقطار الوطن العربي. اذ قام المرزوقي في هذا الكتاب الموسوعي الذي يتسم بالطبيعة الشمولية لكتب التراث العربي، حيث يمتزج فيه الأدب باللغة بالنحو بالفلسفة، قام باعطاء المكان نفس الأهمية التي أولاها للزمان في عنوان كتابه وإن أخره عليه في الترتيب، ولكنه كرس بعد ذلك معظم كتابه لقضايا الزمن وتحولات الازمنة. ولم يول المكان الا قدرا محدودا من الاهتمام كان جله اثناء معالجته المضيئة للعلاقات الفاعلة بين الزمان والمكان وللتحولات التي تنتاب مفهومنا للمكان بتغير زمان الرؤية وتبدله.

ويبدو ان مسألة اهتمام الانسان الكبير بالزمان، وسعيه لفهم جريانه الذي لايتوقف، وعدم تقصيه لقضايا المكان بنفس الكثافة والتركيز، تنطوي على ضمني بثبات المكان واستقراره. وتشير الى أنه لم يطرح على الانسان غير قدر ضئيل من الأسئلة المحيرة. ولاأعني هنا الجانب الجغرافي للمكان، فقد انفرد هذا بفرع كامل من فروع المعارف الانسانية، وهو الجغرافيا، ولكني اشير هنا الى الجانب الادبي والفلسفي من هذه المعالجة، لأن الاهتمام بالزمان باعتباره تاريخيا غير تناوله كقضية فلسفية وأدبية. ومعالجة فوكن او بروست او جويس له ليست هي بأي حال معالجة المؤرخ او حتى كاتب الرواية التاريخية.

والواقع ان تسليم االانسان باستقرار المكان وثباته، ووعيه بديمومته النسبية واستمراره، من القضايا الاساسية التي تكسب لجوء أدب الحساسية الجديدة إلى التركيز على اهمية المكان بعداً شديد الثراء والخصوصية. لأن هذا الادب لايتعامل مع المكان باعتباره موقعاً للحدث، أو ظهارا له، أو حتى بعداً جغرافياً للشخصيات فيه، وإنما يتناوله كجوهر. كمحور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة. بالصورة التي يصبح معها المكان هو البطل الرئيسي للعمل، أو الموضوع الأساسي للمعالجة، وتكتسب معها علاقته بالشخصيات أبعاداً فنية فلسفية جديدة، ويتحول المكان الى عنصر ايجابي فاعل يضفي على الشخصيات مجموعة من الدلالات والايحاءات الجديدة.

إذ تلجأ معظم هذه الكتابات الجديدة الى الاهتمام بالمكان بطريقة مغايرة، وشديدة الخصوصية، يصبح فيها المكان محوراً للسيطرة على الزمان، ومرتكزاً تتمكن منه الشخصيات من السيطرة على، أو على الاقل التعامل مع، وقائع العالم الذي تزداد معدلات تغيره، أو بالاحرى تدهوره، بشكل مطّرد. كما يتحول المكان ـ في بعض الاحيان ـ إلى كنّ وملجأ تهرع اليه الشخصيات لتحتمي بتضاريسه الأليفة، والتي استطاعت بقدرتها الساحرة الحفاظ على مواضعات العالم القديم الذي هوى تحت مطارق التغيير، حتى تقي تلك الشخصيات الهشة نفسها به وفي فيئه من زحف أليات التشويه المدمرة. وهذا هو مانجده في (مالك الحزين) لابراهيم اصلان مثلاً.[٢]

اما (قدر الغرف المقبضة) لعبد الحكيم قاسم فإنها تجعل المكان بديلاً للذاكرة التاريخية المفتقدة أو التي ميعتها الاحداث وعمليات التزييف والتحوير النقدي المستمر. اذ تصبح الغرف العديدة التي عاش فيها البطل شارات وعلامات على واقع اجتماعي وثقافي، وعلى حالات نفسية ومزاجية، وعلى احداث شخصية وسياسية معاً.

ويصبح التحول في المكان نوعاً من التحول في الزمان وفي التجربة الانسانية على السواء. وتطرح الغرف بعوالمها الضيقة ومساحاتها المحدودة والمغلقة على البطل، تطرح نفسها كبديل للعالم المفتوح الذي يحلم به البطل أو الذي يسعى للتفاعل معه وكنقيض لهذا العالم معاً. وتصبح تلك الغرف المقبضة المزهقة للروح تجسيداً مكانياً واضحاً لكل معانيات بطلها وصبواته المحبطة، وقفصاً لايكاد بفلت منه، حتى يدفعه العالم إلى الرجوع اليه من جديد.

اما (المقهى الزجاجي) لمحمد البساطي فانها تشترك مع (مالك الحزين) في تناولها للمكان كمرتكز يحمي الشخصية من عوادي الزمان، ولكنها تختلف عنها من حيث انها تقدم لنا هذا المكان كما تراه الشخصيات التي تطمح الى اختراق اسواره التي تبدو لها وكأنها اسوار فولاذية يستحيل عليها اختراقها. ولهذا يبدو المكان في (المقهى الزجاجي) كحصن يحمي من بداخله، ويمنع في الوقت نفسه من هم خارجه من اختراق أسواره التي ترد عنها الدخلاء بصلابة، مع انها مصنوعة من زجاج هش شفيف. ومن هنا يؤكد هذا المكان حدوده، من خلال محاولته العمدية لتغيب هذه الحدود أو لتحويلها الى زجاج شفيف يسمح بقدر من التواصل البصري، ولكنه يمنع كل سبل الاتصال السمعي والمكان معاً.

(٤) هوية منطق النصّ المكاني:

لكن ادوار الخراط لايستخدم أياً من تلك الاساليب في كتابه الجديد (محطة السكة الحديد) وإن انتمى استخدامه المغاير للمكان الى تلك المنطلقات من حيث المبدأ. لأن استخدام «المحطة» في هذا العمل يخلق من المكان معادلاً فضائياً لحالة من الوجود، ولنمط من الرؤية، ولتجربة من اثرى التجارب الانسانية، وهي تجربة مواجهة العالم الخارجي المفروضة على الانسان كجزء أساسي من تجربة الحياة نفسها.

فالزج بالانسان في العالم الخارجي هو الفعل الأول للوجود. وهو المعادل الاجتماعي للميلاد باعتباره هو الآخر خروجا من كن الرحم الرحيم الى فضاء العالم الخارجي القاسي الذي يدفع بهوائه فجأة الى رئتي الطفل فيصرخ. ثم يجعل من هذا الهواء، الملوث - لاعلى الصعيد الكيميائي وحده وإنما على الصعيد الفلسفي كذلك - شرطا أساسيا من شروط وجود الحياة .. من شروط وجود الانسان في العالم، فيستمر بذلك صراخه الذي نتعرف على مجموعة من تنويعاته وقد ترددت أصداؤها في فضاء (محطة السكة الحديد) المكان والنصّ معاً.

وحتى نتعرف على حقيقة استخدام إدوار الخراط للمكان وبلورته لتلك التجربة الهامة، لابد لنا من الاقتراب من نصوصه القصصية الخمسة التي يتكون منها هذا العمل بغية الكشف عن البنية التي تنص عليها تلك النصوص، وتبين طبيعة العلاقة بينها، واستنباط العناصر المحددة لمنطق هذه العلاقة، والفاعلة في تشكيل تلك البنية. فبهذا الاقتراب النقدي وحده نستطيع ان نتعرف على الأسلوب التي تحولت به المحطة كفضاء خارجي، وكمكان واقعي إلى متاهة تجسد تجربة التيه المعاصرة التي يعيشها الانسان المصري في هذه المرحلة من ناحية، وإلى معادل فني متخيل لتجربة الانسان في مواجهة العالم الخاجي، أو بالاحرى لتجربة الوجود وذلك من خلال الانفصام الذي يحققه الفن بين الاصل الواقعي الذي استلهمه وبين المبدع المتخيل الذي بلوره العمل الفني.

فالمحطة التي يقدمها لنا إدوار الخراط في كتابه الجديد ذاك هي نتاج عمل دؤوب استمر لثلاثين عاماً واستهدف فصل المحطة النصّية عن المحطة الواقعية التي نعرفها جميعاً.
وهو عمل دؤوب يتسم في المحل الاول بمحاولة إخفاء مافيه من عمل ودأب. ولذلك تبدو لنا محطة إدوار الخراط لأول وهلة وكأنها محطة حقيقية. فهي بحق محطة حقيقية ولكنها وهمية ايضاً، وجدليات الوهم - الحقيقة من العوامل الاساسية الفاعلة في صياغتها.

وتشبه تلك المحطة التي يجسدها لنا النصّ المحطة الحقيقية حتى اننا نستطيع القول ان نموذج المحطة الأساسي المتكرر في هذا النص يعتمد اساساً على «محطة مصر» بمدينة الاسكندرية. ويطعم هذه المحطة الاساسية بامشاج مستعارة من محطات اصغر من المحطات المتناثرة حو ل تلك المحطة الاساسية الأم بمنطقة الاسكندرية.

(٥) المحطة كمتاهة .. ولحظة الميلاد:

لكن المحطة النصّية - اي التي تجسدها لنا تلك النصوص الخمسة - مغايرة لتلك المحطة الأم ومفارقة لها الى حد كبير. انها المحطة وقد أخذت من خلال آليات التغاير التي تميز العمل الفني عن أي نصّ نثري آخر يصف المحطة تؤسس هوية جديدة ودلالات مختلفة، وايحاءات توسع من افقها، وتضفي عليها طاقة تعبيرية تفوق طاقة أية محطة. انها المحطة بأداة التعريف. المحطة التي تنطوي على كل المحطات الواقعية والرمزية التي مررنا بها. انها المحطة وقد تحول فضاؤها الواسع المسقوف إلى فضاء الوجود ذاته، وسقفها الى سمائه وحدّه الذي لايمكن تجاوزه واختراقه.

واذا عدنا الى استعارة الميلاد والهواء والصراخ التي ذكرتها من قبل، وبدأنا معها الدخول الى عالم هذا النصّ، سنجد ان النصّ نفسه يدفع بانسانه الى فضاء العالم في عملية مشابهة لعملية الميلاد منذ سطوره الأولى التي نواجه فيها دقات القطار الرتيبة وقدرتها المنومة المتخمة للروح والمغيّبة للعقل والحواس. وهي لحظة تنويم تمتزج بلحظة يقظة من نوم - واليقظة هي ميلاد مابعد ميتة النوم الصغرى - وبفتح النافذة وهبوب ريح الاسكندرية - نسمة الهواء الاولى - ثم يتحول النص الأول كلّه بعد ذلك الى معادلة تجسيد الصرخة. صرخة الزج بالانسان في متاهة العالم.

وعلى امتداد هذه الصرخة نتعرف على جرثومة التلوث، وعلى شتى الأخطار التي تهدد الانسان عقب لحظة الميلاد، والتي يجسدها النصّ من خلال الأنفصال أو بالأحرى الأنفصام عن الام وفقدانها في فضاء المحطة الواسع المشحون بالأخطار.

بل ان الاخطار ماتلبث ان تسفر عن نفسها حتى قبل لحظة الوصول الى المحطة، من خلال الضوء المصفر المترب الذي يسقط في العربة المزدحمة، ومن خلال الجو الثقيل المبهظ الذي يزيده وجود العسكري ثقلا وفظاظة. كما ان مسألة الميلاد ماتلبث هي الأخرى ان تتأكد من خلال صورة الطفل الرضيع الذي يرضع بزامه الناشف، ومن خلال توحد البطل مع هذا الطفل الهضيم، إذ تنداح في نفسه رغبة في أن يعطي من نفسه لهذه العلقة الانسانية الصغيرة التي ماتنى تتطلب الحياة. رغبة حنانه كأن نفسه قد ذابت

في وسط هذا الجمع من الناس» ؛ ص ٥، ومن خلال وصفه للأم الـذي ستـتردد اصداؤه فيها بعد عندما يصف لنا البطل امه هو. واخـيراً من خلال المـوازنـة التي يعقدها النصّ بين عربة القطار المزدحمـة التي امتـلأت بزهومة الكثافة الانسانية، وبين الرحم الذي مايلبث ان يخرج محتواه عندما تنتهي الرحلة وتبلغ مداها. ومن خلال الموازاة بين لغط الوصول وفوضاه وبين طقوس الميلاد التي يحيطها اللغط والألم والزعيق.

ويـنـطوي هذا النص الاول على الكثـير من صور الميـلاد واستعـاراتـه. خاصـة بعـد ان اكتملت الـرحلة وجـاءت لحظة الخـروج: الخروج الى العالم. اذ نقرأ في هذا النصّ «واحس به نفسه محبوساً، مخنوقاً، مضيقاً عليه. يجب ان يفلت إذن. يجب ان يخرج. يجب أن ينطلق من بين هذه القضبان. يجب ان ينتزع نفسه من تحت هذا السقف الزجاجي، ومن نظرات هذه الساعات الواقفة. يجب ان يخلص نفسه. أن يخرج من الباب». (٣)

هكـذا يتحـول فضـاء المحـطة الى معـادل للرحم، وللحـظة المخـاض، لتـوترات الميلاد وتملصات الانفلات من اسار لحظة التـوقف مابين انتهاء مرحلة الحمل وبدء مرحلة جديدة، مرحلة الميلاد، والبحث عن المخرج والباب، ومواجهة هذا العالم الجديد لذلـك ليس غريباً ان يعقب تخبط لحظة الميلاد تلك الأحساس بالدهشة والمفاجأة والضياع، ومعاناة تجربة الانفصام عن الام من حيث «تقبض حلقة من المفاجأة والخوف.

لقد ضاع. تاه. وهو لايجد أمه الى جانبه. لقد فقدها في الزحمة. والناس يخرجون متتابعين. سيل لاينقطع من الناس الغرباء. وهو وحيد صغير لايعرف الطريق». (٤)

فلحـظة الميـلاد تـنـطوي على جانبي المفـاجأة والخوف. لأنها خروج من حميمية الرحم وحمايته الكلية إلى قفر التيه والضياع.. حيث الزحام الذي يتدفق فيه سيل لاينقطع من الناس هو بالدرجة الاولى زحـام الغـربـاء، الـزحـام الذي دعاه أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته الجميلة «هذا الزحام لاأحد» والزحام هنا هو التعبير الحـديث عن القفـر والخـواء. وهو نقيض الوحدة الذي يؤكدها ويرسخ احساس البطل بها.

فهـو وحيـد صغـير، والصغـر هنا مادي ومعنوي معاً، صغر الحجم، وصغر الجهل وعدم ومعرفة الطريق في مواجهة عالم جديد


■ ادوار الخراط

لايعرف قوانينه ولايلمّ بخرائطه.

ولـذلـك فان مخاض الميلاد في ساحة المحطة يتجسد في هذا النصّ من خلال عمليتين أساسيتين: أولهما هي تحويل المحطة الى متاهة ذات سراديب وأنفاق لايعرف خرائطها ولاسبيل أمامه الى التعـرف على منـافـذها. وثانيهما هي عملية تخلّق ملامح الخطر الغامض الذي يتربص به في كل موقع. فاذا كان الزحام يولد في اغـوار البـطل احسـاساً باليتم والوحدة، فان الفراغ ينطوي هو الآخر على خطر أشد هولاً من خطر الضياع والوحدة «وفجأة امتلأ عليه هذا العالم في فراغه. واحس شيئاً وراءه.. حضوراً يتربص به من خلفه لاشك.. وينتظر حتى يوقع به، حتى يطبق عليه.. ولايستطيع، بل لايجد أدنى قوة على رد بصره الى الخلف. والسلم خلفه خاو عريض مرتفع صاعد الى اعلى. تنزل منه رياح الخوف. وهـو موقن بأنه مراقب، بأنـه واقـع في قبضـة بصر ذي نوايـا. ولايستطيع أن يخرج من هذه الشبكة غير المرئية». (٥)

وحتى يرهف النصّ من حدة هاتين العمليتين فإنه يوقف الزمن اثناءهما ويعلق سريانيته وتدفقه عن طريق استخدام رمز الساعات المتـوقفـة. «فـالمحطة كلها ساكنة نائمة، وقد هدأت فيها الحركة هدوءاً غريباً. ساعاتها تحدق اليه بعقاربها التي توقفت. والأسوار الحـديدية القصيرة التي تحيط به». (٦) وهكذا يبدو هذا الحصار الذي تواطأ على احكامه حول البطل الصمت وتوقف الزمن نهائياً

او ابديـاً. وتـزداد حدتـه اذا علمنـا ان البـطل قد ضيع تذكرة الخـروج، او انـه، «قـد تيقن دفعة واحدة ان ليس لديه هذه التذكرة».[٧] هذا اليقين المباغت يدهم البطل ليثري عدم احتياز التذكرة.. تذكرة العبور.. تذكرة الخروج، او بالاحرى شهادة الميلاد. الوثيقة الأولى التي تعلن وجوده وتسمح له بأن يواجه العالم الخارجي.

لكن البـطل الـذي تدهمه حقيقة عدم احتياز التذكرة لايسلّم بقوانين العالم الذي جاء اليه منذ لحظة الميلاد. لأن جوهر الميلاد هنا هو الرفض، رفض المنطق السائد. المنطق الذي لايهتم بالأنسان، ولكن كل مايهمه هو ان ينصاع هذا الانسان لقوانينه.

«وهـذه الـوجـوه الخشنـة الغليظـة القـريبـة تحدق اليه بعيونها الجاحظة، وغضونها الجافة السمراء. وكلهم لم يحلقوا ذقونهم هذه الشائكة. هذه الوجوه لايهمها من هو. ولاتعرفه. ولا يعنيها شيء الاّ ان تنـال التذكرة»[٨] فالعالم الخارجي هنا لايهتم بهوية البطل ولايعرفه. كل مايريده منه هو تقديم تذكرة انصياعه لقوانينه.. ولكن البطل يرفض التسليم بمنطق هذا العالم منذ اللحظة الأولى.. ويصرخ احتجاجاً عليه «يصرخ. ولايعرف هل يسمع صرخته أحد. بين كل هؤلاء الناس».[٩]

فهذه الصرخة الطويلة الدالة التي ينتهي بها النص الأول هي صرخـة الميلاد الحقيقي، حتى ولو كانت محاطة بالشك في مدى سماع الناس لها واستجابتهم اليها. لأنها صرخة المطالبة بالوجود الانساني الحق. «فهو يصرخ بملء روحه المتطلبة حبها المفقود. يدعو يداً تمتد اليه بالأمن والألفة. يصرخ منادياً من وحشة الضياع المقفـر الـذي يحيط به في امتدادات معتمة لاآخر لها... ولايفتأ ينادي».[١٠] فسبيل الوجود الوحيد هو الاصرار على هذه المناداة، حتى لو لم يسمعها احد. هو التشوق الذي لايكل الى الحب المفقود والأمن والألفة. وهـو السعي الـدائم الى الانفـلات من وحشة الضياع وقبضة العتمة الخانقة.

(٦) بنية الدوائر المتداخلة:

فإذا انتقلنـا الى النص الثـاني سنجد انه يؤكد لنا منطق البنية الأساسية التي ينهض عليها النصّ الاول، ويعتمد على منهجها في خلق موازاة بين التجربة العيانية، وتجربة رمزية أو متخيلة أخرى تتخلق تحت قشرة المعالجة، ومن وراء سطح الجزئيات التي توهمنا بواقعيتهـا. كما سنجـد أيضـاً أنه يطرح علينا مع بقية النصوص الخمسة التي يتكون منها العمل كله.

فكـل نصّ من هذه النصـوص الخمسة له استقلاله البنائي الذي يمكننا من قراءته والتعامل معه في غياب بقية النصوص الأخرى. فهكـذا نشرت النصوص الثلاثة إولى على الأقل، اي كأقاصيص مستقلة في مجموعات تضم نصوصاً أخرى لاعلاقة لها بتلك النصوص.

وبرغم هذا الاستقلال ـ الكلي النسبي وهو ماينفي عنها صفة الرواية ـ نجد ان هناك علاقة تداخل وتفاعل بين تلك النصوص الخمسـة تنهض على ماأود ان أدعـوه ببنـاء الـدوائـر المتداخلة، كالدوائر التي يحدثها اسقاط حصاة في سطل ماء راكد، اذ تنطوي كل دائرة واسعة على الدوائر الصغيرة التي تتخلق في داخلها. وكلما انبثقت دائـرة صغيرة أخرى في المركز، اتسعت الدائرة الخارجية بقـدرة انـديـاح حدود الـدائـرة الجديدة وتوسيعها لمحيط الدائرة الأسبق. وماتلبث ان تنبثق دائرة ثالثة في المركز فتدفع حدود الدائرة الملاصقـة لها للاتساع الذي مايفتأ يدفع حدود الدائرة الخارجية وهكذا، في عملية توليد مستمرة تدُعّ فيها الدائرة الداخلية الدوائر الخارجية وتنداح فيها بشكل عضوي وحركي وجدلي معاً.

وتفسر لنا الطريقة التي نما بها هذا الكتاب من نصّ واحد في مجموعة (حيطان عالية) الى نصّ آخر في (ساعات الكبرياء) ثم نص ثالث فرابع فخامس طبيعة بناء الدوائر المتداخلة ذاك. لأن النصّ الثاني بدأ باعتباره تكملة للنصّ الأول، ولكن كتنويع آخر يعي بتفاعله مع النصّ الأول ضرورة اختلافه عنه دون ان يحس بأن ثمة التزاماً ازاءه غير التزام التباين والمغايرة. صحيح أنه اتخذ لنفسه نفس العنوان، وأشار من حيث الترقيم الى انه محطة اخرى ثانية ولكنها ليست بالضرورة تالية. فربما تكون محطة جاءت بعد عدة محطات مفقودة، او لم يتوقف عندها قطار التأليف بمنطقه الاختياري المعقد.

غير ان تجاور النصوص في كتاب واحد، وعرضها على القارىء هذه المرة باعتبارها حلقات او محطات متتابعة هو الذي يفرض على الناقد ان يبحث عن طبيعة العلاقة التي تتخلق بين تلك النصوص بسبب هذا التجاور، وبسبب الحيلة النصية التي توحي بأن هذه

النصوص الخمسة المرقمة في تتابع متوال، وكأنها في فصول نص واحد، هي عمل واحد متتابع الحلقات. بينما هي في الواقع، وكما سيتكشف لنا من خلال التحليل، محطات متناثرة على رحلة المواجهة مع العالم الخارجي بعد لحظة الميلاد، وهي محطات متناثرة لأنها لاتخضع للترتيب المكاني او الزماني، بل لاتعترف بهما في تناولها الحساس لشتى أبعاد هذه التجربة المواجهة التي تمتد على ساحة التاريخ المصري منذ سنوات الحرب العالمية الثانية، وحتى سنوات عصر الانفتاح الكئيب.

فبعد ان قدم لنا النصّ الأول في هذا العمل لحظة الوصول الى المحطة باعتبارها معادلاً مكانياً للحظة الميلاد وبداية رحلة الأنسان لاستشراف العالم المشحون بالخطر، ولتحقيق ذاته في هذا العالم. ، يقدم لنا النصّ الثاني احدى المحطات الهامة على طريق هذه المواجهة. ومن البداية نلاحظ ان ادوار الخراط قد اختار المحطة - في هذه النصوص جميعاً - باعتبارها تجسيداً للواقع الخارجي، او للخارج باعتباره نقيضاً للداخل على الصعيدين النفسي والفلسفي معاً.

والخارج هنا ليس ايّ خارج، ولكنه خارج من نوع بالغ التحديد، واضح القسمات، ينحت ملامحه وتضاريسه من تجربة الانسان المصري فيما بين الحرب العالمية الثانية ومرحلة الانفتاح الكئيبة. ولتجسيد هذا الخارج يختار أدوار الخراط المحطة بالذات. لأن الخارج قد يكون عالما مشيراً للألفة - كالغابة او الحقل - وقد يكون بقعة موقظة لطاقات الخيال - كالمشهد الطبيعي الساحر - او مثيرة للذكريات - كالوقوف على الأطلال - او باعثة للتواريخ القديمة - كالآثار الدارسة - او محركة لغرائز الخطر والخوف - كالبحر الهائج في العاصفة.[11]

(٧) الباب الموصد والوجود المستلب:

لكن المكان الذي اختاره الخراط هنا هو المحطة التي نتعرف عليها منذ النصّ الأول باعتبارها متاهة متشابكة الانفاق والسراديب، وشبكة لايستطيع البطل الانفلات من شراكها المحكمة. ولذلك فإن الخارج الذي اختاره الخراط هنا هو معادل الوحشة والوحدة والضياع. وهو كموقع يتميز أساساً بعرضيته. إنه يَدُعُّ كل من يفد اليه، ويطرده عن ساحته. لأنها مجرد محطة، مأن تحط الرحال بها حتى تبارحها من جديد. وعرضيتها هنا تشير بوضوح قاطع إلى عرضية الوجود نفسه. وتؤكد هذا المعنى الأشارة المستمرة الى وجود الباب، باب المحطة، دون استخدامه معاً.

فالباب يلخّص عالماً بأكمله من الرؤى والافكار والاحلام[12] انه يشير الى ان المحطة مجرد محط مؤقت مايلبث ان يفضي الى الخارج - عبر هذا الباب المفتوح والمغلق معاً.

والذي يصفه النصّ - في واسطة العقد - كذلك: «كنت اعرف أن الباب هناك تحت ممر واسع ومرتفع ودائري العقد والهواء فيه نظيف. في وسط جدار المحطة الداخلي السامق العريض الأحجار. وأنه مغلق الضلفتين، ومصنوع من الحديد الرقيق المشغول اطرافه المدببة على شكل السهام المرشوقة في اعلاه، مطلية بالذهب، ولايفتح إلا عندما يأتي الملك في قطاره الأبيض ذي الشرفات المزركشة».[13]

فالباب هنا استمرار - عند اغلاقه - لجدار المحطة السامق العريض الاحجار، ولكنه في الوقت نفسه - وبفعل حديده الرقيق المشغول - انقطاع في هذا الجدار - الحصار.

وانفتاح الباب هو معادل لانفتاح العالم امام البطل، اما انغلاقه فهو رمز للحصار والحبوط..

وقد تركنا بطلنا في لحظة الميلاد وقد انسد أمامه باب الخروج لأنه لايملك المفتاح السحري لهذا الباب - اي التذكرة. وسنواجهه من جديد في النصّ الثاني» وقد وجد لنفسه طريقاً من كسر في السور «فإذا نفذ من كسر في السور خرج مباشرة الى الشارع الطويل المهجور الهادىء، بجانب المحطة».[14] والخروج من هذا الكسر الذي وجده في السور يشير الى لامشروعية عملية الخروج برمتها، ويمهد لما سيتعرض له هذا الوجود المسروق من مشاكل واخطار.

ويعلل البطل لنفسه مزايا هذا الوجود المستلب والخروج من فتحة السور لابأنه الوجود الوحيد المتاح في مواجهة آيات القمع والأبواب الموصدة، ولكن بأنه افضل من الخروج الشرعي من الباب «بدلاً من اللفة الطويلة من باب الخروج، دقيقتين ويخلص».[15]

لاحظ هنا قفل الموضوع بهذه «الدقيقتين ويخلص» ذات الدلالات المتعددة، والتي يشير معناها السطحي الى مزايا اختصار الرحلة، بينما توحي - على المستوى الاعمق - بان التسلل من الاسوار يتحقق

على حساب رحلة الوجود ذاتها، ويحولها الى مجرد لحظة قصيرة مستلبة.

كما يؤذن هذا المنطق التبريري بعملية الانشطار داخل ذات البطل والتي سنتعرف على بعض تبدياتها فيما بعد.

ويطرح هذا الباب الموصد في وجه البطل، والمفتوح أمامه في نفس الوقت جدلية المفتوح ـ المغلق في هذا العمل وهي جدلية موازية لجدلية الداخل ـ الخارج فيه والتي تتبدى لنا من خلال مختلف محطاته. ففي المحطة الثانية ـ وهي المحطة التي وجد فيها منفذه غير الشرعي الى العالم ـ نتعرف على جانب من تجربة هذا البطل في العالم الخارجي. ولأننا تجاوزنا مرحلة الميلاد في هذا النصّ فإن القطار يتحول تحت معالجة الكاتب الفنية إلى معادل للكون، ووعاء للوجود . . لاحظ وصفه له الآن ـ لاكقوة منوّمة كما كان في النصّ الاول ـ ولكن كمقر ومحيط «المصابيح في السقف عيون حافظة. زرقاء متورمة منطفئة، تسيل نورها الشحيح على النباتات الانسانية المصوّحة، تحت جفاف الرمل الكابي، في حبس مشتل ساخن معدني يصفق بدق مثابر عنيد». [١٦] لقد تحول القطار الى مجرد كونية ذات كواكب تريق ضوءها على مخلوقات صوحها الحصار.

كما اننا نشعر من السطور الاولى لهذا النصّ بأن القطار قد تحول الى معادل لرحلة الحياة نفسها «كانت دقات القطار قد اتخمت نفسه. كل شيء قد انحصر الآن في هذه العربة التي تهدر وتهتز». [١٧] وفي هذا المعادل الفني تكتسب الاشياء والاحداث والوقائع دلالات مغايرة لدلالاتها الواقعية. اذ يصبح الترامق بالنظرات تلخيصاً لعوالم الرغبة والشبق واحتلامات الشهوة وسورات الرغبات المحبطة كما تشير النقلة من الطفل الضئيل التائه في فضاء المحطة الى العاشق المتميز الفخور بحقيبة شركة الطيران الموسومة بحروف لاتينية تنم عن علو همته، [١٨] تشير هذه النقلة الى مرور مرحلة كاملة من العمر سنتعرف على بعض أمشاجها وقد تناثرت على امتداد النصوص الأخرى أو حفرت أخاديدها في طوايا الذاكرة، وأطلت عبر تداعياتها المختلفة المبثوثة بمهارة في طوايا لحظة المواجهة.

وبمرور هذه المرحلة الكاملة من العمر وبعثور البطل على مخرجه الجانبي من سور المحطة ندلف معه الى عوالم جديدة من التجربة الانسانية، تتحول فيها دلالات التخبط والجري في فضاء المحطة السابقتين الى ماضٍ سحيق، فالجري هنا ليس هرباً من المحطة ولكنه توجه اليها لانتزاع خاتمه المفقود منها. لكن الغريب انه برغم تبدّل هدف الجري، فإنه يبدو ان للمحطة قدرة طاغية على تشتيت القصد، وعلى فرض حالة من البلبلة والارتباك وفقدان الاتجاه على البطل. فنجد انه يتخبط في جريه المقصود، نفس تخبطه في جريه هرباً واحساساً بالضياع. وكأن معرفة الهدف والقصد تنطوي على ورطة افدح من تلك التي تطل علينا من فقدانه. لأن النصّ الثاني ينتهي بتخبط البطل في اشلاء آدمية وتعثره بجثث مضرجة بدمائها وقد هرستها عجلات القضبان. جثث يعثر بينها على اجداث أخواته وحتى على جثته هو شخصياً، بصورة تملأ البطل احساساً بالذنب والأدانة

ويكتسب هذا الاحساس الذي ينتهي به النصّ الثاني دلالته اذا ماعدنا الى التعرف على جدليات الوهم والحقيقة في هذا النصّ. واذا ما أخذنا في الاعتبار محاولة النصّ نفسه التخفيف من هول هذه النهاية باستخدام اسلوب الانكار.

«لم يحدث. لم يحدث شيء من هذا كله» [١٩] الذي يأتي مباشرة بعد سرد تفاصيل فانتازيا النهاية الكابوسية حتى يخفف من وطأتها، ومن «روع التلاصق بالاجساد الميتة. اجساد المحارم الميتة». [٢٠] لكن محاولة التخفيف عن النفس لاتفلح، أو لاتستمر لوقت طويل. ففي «عمق يقينه. في غور بعيد مثقوب في دخيلته صوت صغير لاإسكات له: نعم، نعم. حدث». [٢١]

فإنكار الحدوث وتأكيده هو الذي يكشف لنا عن طبيعة آليات الوهم ـ الحقيقية . . انكار الواقع وتشتهي خلق واقع بديل، أو الاذعان لهذا الواقع والاعتراف بمواضعاته الفظة القاتلة؛ فقد قتلت البطل حياً وجعلته يتعثر في مخاض من الاجداث الميتة ـ الحية التي هرستها عجلات الحياة الذاهبة الآيبة بلا رحمة.

(٨) المحطة كمخاضة . . وانمحاء الزمن:

ويتحول تخبط البطل في تلك المخاضة الغريبة في نهاية النصّ الثاني إلى رؤيا من نوع غريب، إلى كابوس ممتد ابدي لاتتخلق فيه متاهة المحطة من الممرات والانفاق والسراديب وحدها، وانما من هذه الاجداث الحية التي تمتلىء بها ساحتها ويعتمر بها العالم «بقايا

اجسام غضة من غير سوء. كأن فيها، مازالت، روحاً محبوسة لاتريم، لاتنهزم. أنفاساً تتردد في عمق خفيّ لاينال. تنتظر. فيها مازالت حياة قاسية باردة لاتطالب بشيء، لاتريد شيئاً، لكنها صارمة عبوس. لاتبرح مقامها المثلوج. ستظل تعمره ابد الدهر، تحت العجلات، وفي خواء الليل على السواء. متجهمة في إسارها الذي لاينفك، بادانة لابرء منها، ولاتقويم لها» [٢٢].

بهذه الرؤيا القاتمة ـ كرؤى رسل اليأس والفجيعة ـ تنتهي رحلة البحث عن الخاتم المفقود، رحلة العودة القصدية الى ساحة المحطة ومتاهة الوجود. تنتهي دون العثور على الخاتم ودون تحقق القصد، لأن الرحلة في هذا العالم لاهدف لها الا ممارسة الترحال نفسه. ولأن الانسان مايلبث أن يزج بنفسه في فخ بعد الآخر، فمحاولته للتملص من الشرك هي التي تحكم شبكة الشرك عليه، وهي التي توغل به في قلب المتاهة التي لافكاك من احابيلها. فالوجود نفسه هو هذا الفخ الذي لافكاك منه، والعالم هو هذه المتاهة المدوّخة التي تشتت الانسان وتسم جل جهوده بالعبث والفجيعة.

ولهذا كان من الطبيعي أن يبدأ النصّ الثالث بالمزاوجة بين انغلاق الفخ ـ العالم على البطل وحصاره فيه، وبين الخواء والظلمة الموحيان بعبثية الحياة ومأساويتها.

اذ يبدأ النصّ بالمحطة الخالية وكأن الزحام الخاوي قد اصبح بالفعل خواء محضا، يرزح فوقه ليل لاينجاب «ونجوم ثابتة صغيرة لن تذوب في اي فجر» [٢٣]. وها هو البطل يشعر بأن هذا الخواء قدره الذي لافكاك منه ومع هذا لايني يطرح على نفسه هذا السؤال المؤرق «أسأل نفسي: لماذا هذا الخواء في هذا العالم الذي ليس لي غيره، ولااعرف كيف أخرج منه. لااعرف أين الباب. أعرف لابد أن يكون هناك، ولكني لاأعرف طريقا اليه. أي طريق» [٢٤].

لقد تيقن البطل في هذا التساؤل الفاجع من ان العالم قد اصبح قفصاً محكم الاغلاق عليه. وهو ضعيف إزاء هذا العالم لأنه لايعرف الطريق إلى بابه، وعدم معرفة طريق الباب هنا هي المعادل للعجز عن سبر غور الوجود أو كشف منطقه. ويزداد هذا الجهل حدّة بانمحاء الزمن هذه المرة وليس بتوقفه كما كان الحال من قبل. فالساعات الكبيرة ممسوحة وليس فيها عقارب. ومع ان البطل يدرك أنه لابد أن يكون ثمة باب، وأن عليه أن يجد الشباك الذي يقطع منه تذكرته حتى يستطيع الخروج من هذا الباب حالما يجده، فإن شبابيك التذاكر حوله «من وراء قضبانها الوثيقة المتقاربة، منيرة ولكن مغلقة، ليس فيها وجه، ليس فيها امل، والوقت يفوت» [٢٥].

ومع ان الزمن قد انطمست معالمه وانمحى، فإن احساس البطل الفاجع بمرور الوقت واضح وحادّ معاً. يجسده إحتواء هذا النصّ ـ على عكس النصين السابقين ـ لمجموعة من القرائن التاريخية التي تشي بانصرام الزمن، واكتظاظه بتداعيات الذكريات التي تفصح لنا عن تواريخ البطل القديمة. فهناك اشارة الى زيارة الملك إلى الاسكندرية، واخرى الى بلوكات الجيش البريطاني وموسيقى القرى الاسكتلندية، وثالثة الى مشاركة البطل في مظاهرات الطلبة في الا ربعينات، والى حرب فلسطين الفاجعة.

وهناك ايضا عودة الى حلم البطل أيام الدراسة وفي سنوات الطلب بأن يسافر في العالم، وأن يصبح طالب بعثة كما سافر رفاعة رافع الطهطاوي. وعودة الى ايام الحرب العالمية الثانية وتأسيس وزارة التموين وبطاقات التموين، والى ذكريات إصابة أخته بمرض التيفود وموتها به.

وإذا علمنا ان منطق العودة الى هذه الذكريات وإلى تلك التواريخ القديمة هو مرحلة الانفتاح التي تشهد عليها «اسماء شركات وبنوك إيرانية وسعودية مصرية مشتركة، ونوايا مصانع لأجهزة التكييف، وثلاجات للخضر والدواجن. ومناطق حرة للتصدير والتوريد» [٢٦] وأن البطل قد تجاوز مرحلة المراهقة ودخل في اطوار الكهولة وإنخرط في زمرة ابناء الطبقات الميسورة التي تركب الديزل المكيف، أدركنا أن هذا النصّ الثالث ـ وهو واسطة العقد في هذه الحلقة الاقصوصية ـ يسعى الى تغطية كل المساحة الزمنية التي يستغرقها هذا العمل القصصي. ويتحرك بنا على مرحلة الوجود في العالم الخاص ذي القسمات المصرية الواضحة.

(٩) طبيعة البنية الزمانية والمنطق:

ومع ان منطق النصّ الانتقائي في التعامل مع الزمن، وتحركه بيسر فيه دون مراعاة تسلسله التاريخي، لايتيح لنا رؤية التغيرات

التي يحدثها مرّ الزمن بشكل تقليدي، فإن اسلوب السرد المتميز، وقدرة القاصّ المدهشة على الوصف، الذي يكشف لنا عن ان وراءه عين مراقب خبير، دقيق الملاحظة، قادر على التقاط الجزئيات الدالة المثقلة بالايحاءات، واستنطاقها بالعديد من الدلالات، وإرهاف قدرتها على خلق المعنى، ينوبان عن التسلسل التاريخي في الكشف عن اثر الزمن وتجسيد قدرته على التغيير. وسألتقط هنا مثلا واحدا من عشرات الامثلة التي يكتظ بها هذا النصّ القصصي الجميل.

ففي النصّ الثالث الذي ينطلق من ذروة التطور الزمني في هذا العمل ومن آخر مراحله ـ مرحلة الانفتاح ـ نجد ان القاصّ قد استبدل عربة الديزل المكيف وركابها من اواسط كبار الموظفين وضباط الجيش الشبان والسماسرة والمقاولين ورجال الوكالات بعربة الدرجة الثالثة وركاب «الترسو» وزحام ابناء قاع المجتمع المصري والباعة الجائلين والجنود والمجندين والتلاميذ وغيرهم من معذبي الارض وغيرهم من الذين نجد صورتهم بوضوح في بقية النصوص الاربعة التي تدور من حيث الزمن في فترات سابقة على تلك التي يشير اليها النصّ الثالث. ومن هنا فإن البناء الزمني لنصوص هذا العمل الخمسة يضع الذروة الزمنية في المنتصف وليس في النهاية. صحيح أن النصّ الخامس يتعامل هو الآخر من الحاضر، وِلكن حضور الماضي فيه اكثر توهجاً من الاشارات القليلة الموجزة إلى الحاضر. والتي لاتهدف إلى وضع النصّ في الحاضر بقدر ماتسعى الى التذكير به،

والى الاشارة إلى دائرية العمل واستيعابه لدورة الزمن الكليّ فيه. وإذا ما عدنا الى أسلوب هذا العمل في تجسيد تغير الزمن سنجد أن أيّ مقارنة بين وصف ركاب الدرجة الثالثة في النصوص الأربعة وركاب الديزل المكيف في النصّ الثالث ـ وهي مقارنة تنطوي على دروس بالغة الأهمية في التعامل مع النصّ القصصي وتوظيف الوصف فيه ـ لا تكشف لنا عن تغير وضع البطل أو الراوي الاجتماعي والنفسي على مدار هذه العقود فحسب، ولكنها تشير في الوقت نفسه إلى تغير خريطة الواقع الاجتماعي الذي يتعامل معه، وترصد هذه التغيرات بدقة متناهية. ومن أهم صفات الوصف القصصي في هذا النصّ هي التوائم بين اللغة والحالة التي تجسدها دون التضحية بوحدة المنظور، أو باتساق الموقف الأيديولوجي منه. ذلك لأن الوصف القصصي لا يتم في فراغ ولا ينطلق من فراغ، ولكنه يتم ضمن سياق، وينطلق من منظور فكري يسيطر على طبيعة الرؤية التي ينطوي عليها العمل ككل، والتي تشمل شتى جزئياته. وتتغلغل في كل تفاصيله.

فإذا كان المنظور الذي يصف به هذا العمل ركاب «الترسو» وعالمهم الخشن الفظ القاسي، المليء بالعواطف، المشحون بالحياة، المتدفق بالشهوات العارمة، فإن منظور وصفه لركاب الديزل المكيف مغاير تماماً لهذا المنظور، ولكنها المغايرة التي تتطلبها وحدة المنظور ويفرضها إتساقه الضروري. فبينما ينطلق وصف ركاب «الترسو» من التوحد معهم، يفرض هذا التوحد نفسه الانفصال عن ركاب الديزل المكيف، ومراقبتهم من الخارج، ومن منظور من يدرك أنه ليس منهم، من يراقبهم من الخارج ويكشف عن علامات الموت المرسومة على سحنهم والمتبدية في حركاتهم والتي لا يفلح المكياج أو محاولات التستر عليها في اخفائها عن عين المراقب المنفصل عن المشهد، والمعادي قليلاً له، وهو عداء يتسق مع الحب الذي يشي به وصف ركاب «الترسو». ومع أن الراوي لم يقل لنا ابداً أنه مع ركاب «الترسو» فإنه يصر ـ على الاقل ـ على أن يقول لنا أنه ليس مع ركاب الديزل. «وقلت لنفسي لا، لا يهمونني. لست منهم. وأعرف أنني لا أختلف عنهم في شيء. ولعلهم يعرفون أنني معهم. وقلت لنفسي لا. لست منهم. لست أنا» (٢٧)

ويشير هذا المقتطف إلى أن الراوي يدرك وجود مفارقة بين موقفه وموضعه، فهو لا ينتمي من ناحية الموقف إلى عالم ركاب الديزل وإن كان موجوداً معهم ـ من حيث الموضع ـ في نفس العربة. ولهذا كان إحساسه بالاختناق داخل هذه العربة المقفلة، ورغبته العبثية في فتح شبابيكها الموصدة باحكام تجسيداً لحالة الانقسام على الذات التي لمحنا بعض أعراضها من قبل، والتي نلمسها كذلك في هذا المقتطف الذي ينكرهم في لغة تنطوي على بذرة هذا التناقض وعلى بعض ملامح ذلك الانشطار، ومن هنا كان ما بها من تكرار وتعثر لغوي يجسد حالة التعثر النفسي ذاتها بخلق معادلها اللغوي. فليس معقولاً أن يعبر هذا الانسان المنقسم على ذاته عن نفسه بطلاقة، وهي شيء غير الذرابة.

وتكشف لنا وحدة المنظور عن جانب آخر لا يقل عن موضوع

الموقف أهمية، وهو وحدة الحالة الشعورية التي تنطوي بدورها على وحدة الموقف الوجودي والفلسفي في هذا العمل القصصي. إذ يؤدي إنفصال الراوي عن ركاب الديزل المكيف إلى محاولته اليائسة للانفلات من حصاره الخانق، وهي المرة الأولى التي يحس فيها بالاختناق في القطار الذي حوله هؤلاء الركاب الميتين - الأحياء إلى إمتداد لساحة المحطة المبهظة. وأصبحوا إمتداد لقوى المطاردة والمراقبة. ومن هنا ينبثق في داخله هذا التساؤل «هل يمنعونني من النزول عندما تأتي محطتي؟ وما محطتي؟. هل يعرفون إنني ليس معي تذكرة، يعني إنه لا مكان لي هنا، في حقيقة الأمر»[٢٨] ويؤكد عدم احتيازه للتذكرة مسألة الوجود المسروق الذي تسلل من فتحة السور. بينما يشير عدم معرفة المحطة، وتحول الركاب إلى حائل بينه وبين النزول إلى حالة الحصار والمطاردة التي تسري في شتى أرجاء هذا العالم القصصي فتسم كل شيء فيه بالشك وعدم اليقين.

وفي مواجهة هذا الشك وعدم اليقين الذي يعاني منه البطل يقدم لنا النصّ يقيناً مكانياً صارماً - في النصّ الرابع - بصلابة المحطة ورسوخها مهما تباينت صورها. ففي تنويعات المحطات الاقليمية الصغيرة المتناثرة حول المحطة الأم - محطة مصر بإسكندرية - في محطات العصافرة والضبعة وأبو قير وحتى مرسى مطروح نحس بحضور المحطة الأم وبوجودها الراسخ رغم إختلاف التضاريس وتغير جغرافيا المكان. ذلك لأن تغير الموقع لا يؤثر في طبيعة المواجهة، ولا يبدل القوانين تصوغ التي مسارها. فالصراع في هذا العالم القصصي ينهض على دور الذات في تخليق ملامحه وفي إدانة نفسها من خلاله. وهذا ما يدركه البطل، بل ويصرح به وقد أطبقت عليه غيلان القاطرات الحديدية وطوقته وسددت عليه منافذ الهرب «أنا الذي دفعت بنفسي إلى هذه البؤرة التي لا خلاص منها، وكأنني أنا الذي دعوت هذه القاطرات التي تقتحم عليّ العالم . . . فإذا لم أستطع أن أحطم الحصار، كيف أثبت له؟ وكيف أخرج؟ وهل أنا الذي جئت بنفسي فعلاً إلى هذه الوحدة التي تضيق عليّ، بقوتها المداهمة المتفجرة»[٢٩].

(١٠) الشك واليقين: الوهم والحقيقة:

هاهو الشك مرة أخرى يتردد كأيقاع منتظم طوال هذا العمل، الذي ما أن تولد لحظة يقين في ساحته حتى تنتفض عليها معاول الشك المدمرة. فما أن يدين نفسه حتى يسارع بتبرئتها، وما أن يتيقن من سر مأساته حتى ينفي عن نفسه مشاركته فيها أو المساهمة في صياغتها. والشك في هذا النصّ قرين إستراتيجيات بلورة الذات المنقسمة على نفسها، وتجسيد حالة الانشطار التي يعاني منها البطل في واقع يشعر فيه بالاغتراب الوجودي عن مواضعاته الجائرة. والشك في الوقت نفسه وجه من وجوه جدليات الوهم - الحقيقة، والمتخيل - الواقعي؛ والحلم - الواقع التي ينهض عليها بناء هذا العمل القصصي. وهذه الجدليات الثلاث ليست مترادفات لتسمية شيء واحد، ولكنها ثلاث جدليات مختلفة ومتضافرة تساهم جميعاً في صياغة علاقة هذا النصّ المعقدة بالواقع الذي يصدر عنه ويطمح إلى التأثير فيه.

فالجدلية الأولى تتعلق بحركة الشخصية الرئيسية في هذا العمل بين تصوراتها المختلفة عن الواقع، بين ما تتوهمه وما تكشف عنه حركتها في الواقع من ناحية، وبين تقدير الشخصية لدورها وطبيعة تفاعلها مع الواقع المحيط بها، وتقدير القارىء لنفس الموضوع إذ يراه من منظور مغاير تصوغه عملية الكتابة ذاتها وحركتها المستمرة بين المتخيل الذي لا يعترف بحدود الواقع ومواضعاته والواقعي الذي ينحو باستمرار إلى فرض حدوده وقوانينه على هذا المتخيل والحدّ من جموحه وانطلاقه. أما الجدلية الثالثة فإنها تنهض على عملية التفاعل المستمرة بين أحلام النوم وأحلام اليقظة معاً بما في ذلك تداعيات الماضي وبين جزئيات الواقع التي تقتحم على البطل أحلامه وذكرياته وتبترها دونما رحمة.

وقد تضافرت هذه الجدليات الثلاث في صياغة عالم النصّ الخامس، أو المحطة الأخيرة في هذه المحطات المتلاحقة. وهي المحطة التي نتوقف فيها كثيراً إزاء أصل البطل - الراوي وفصله، ونعرف تفاصيل أسرته وأصوله القروية في الطرانة - قرية جدته - ونتعرف على أمه وعلى أختيه عائدة ولويزة، وحتى على أرساني أفندي - خال أمه - وابنه برسوم. صحيح إننا شاهدنا في النصوص السابقة لمحات سريعة موجزة لوالده ووالدته ولأخته، وتعرفنا على موت أخته لويزة بالتيفود في نهاية النص الثالث، وعلى بعض ملامح علاقته بتلك الاخت التي تشي بايماءات إلى العلاقة بالأخت في الموروثين الشعبي والمصري الفرعوني معاً. لكننا لم نشهد في أيّ من النصوص الأربعة السابقة تجميعاً لكل هذه الجزئيات بنفس طريقة الحشر المركز تلك.

فالنصّ الخامس مكتوب ـ في تصوري ـ من منطلق مغاير لمنطلق النصوص السابقة عليه ـ وعلى الأخص النصوص الثلاثة الأولى. إنه مكتوب من وعي الرغبة في لمّ شتات تلك النصوص وعقد صلة بينها، ولهذا تتجمع في ساحته ندف من الجزئيات والأحداث التي دارت في النصوص السابقة.. وتكثر به الاشارات التي تومىء بطريقة واضحة إلى النصوص السابقة عليه، وتتعمد فيه الذكريات أن تكمل الاحداث التي وردت من قبل مبتورة أو مقتطعة، وأن تذكر المبررات ـ كحادثة الوقوع تحت عجلات القطار ـ لمخاوف البطل المقيمة من القطارات، ولفانتازيا الدم والأوصال الممزقة التي شاهدناها من قبل. كما أنه على الصعيد الزمني كذلك بؤرة لتجميع كل التواريخ القديمة فيه إشارة الى سنوات الحرب العالمية الثانية وأخرى إلى حرب ١٩٦٧ وثالثة الى حرب الاستنزاف، ورابعة إلى الحاضر وخامسة إلى سنوات الطلب والطفولة وهكذا.

وهو على الصعيد الموضوعي كذلك محاولة لتجميع التيمات التي وردت في مختلف النصوص السابقة عليه، تجميعها من منطلق صهرها معاً في وعاء جديد يبرر محاولة الكاتب إطلاق اسم الرواية على العمل، أو اضفاء وحدة متعمدة على عناصر هذا العمل التي تبدو وكأنها متنافرة، بينما هناك وحدة بالفعل هي الوحدة المكانية والوحدة الموقفية التي تتجاوز من ناحية الفاعلية والتأثير هذه الوحدة العمدية المقحمة. ففي ساحة هذا النصّ الأخير تتجمع تيمات الاحتلال والمقاومة الغاضبة له، والشبق التي يتفزز تحت أردية الاحباط، وذكريات الطفولة التي تضفي نوعاً من الألفة على هذا العالم الموحش القاسي، وحادثة القطار الذي أوشك أن يدهمه هو وحبيبته، وإطار الرحلة التي تظلّ فيها الاسكندرية وبحرها باعتبارهما الهدف والغاية. فرحلات هذه النصوص جميعاً تقصد التوجه إلى الاسكندرية لا الاياب منها..

ويحيط النصّ كل هذه التيمات باطار صوفي يلفها جميعاً، كما يطعم هذا الاطار بنغمة متفائلة من خلال ظهور النجاة كعنصر جديد يتعارض مع المناخ العام للتجربة ككل، وتبدو وكأنها مفروضة عليها من خارجها.

خاصة وأن نهاية هذا النصّ بمشهد الأنقاض، ورؤيا قصة التحطيب، ومقدمة القطار المدفونة بأكملها في الرمل، واستبدال فضاء البحر الواسع العريض بالمحطة المقبضة، والهوة المحفورة الفاغرة فاها تحت قدمي البطل وقد صحبته حبيبته هذه المرة، كل هذه الأشياء جميعاً تتعارض مع حسّ النجاة، وإن كانت تتسق مع عملية الشك التي تحيط انشطار البطل وإنقسامه على ذاته، ومع مناخ الاختلاط والتشوش المشحون بالمخاوف والاستهابات الغامضة والذي يسري كالدماء في شتى عروق نصوص هذا العمل الخمسة.

فهذا المناخ هو العنصر المحدد لرؤية العمل والمفسر لبنيته معاً، وهو الذي يكسب «محطة السكة الحديد» كمكان قدرتها على أن تتحول في هذا النصّ إلى معادل لفضاء العالم ولتجربة الوجود فيه. وهو الذي يفسر لنا هذا التكرار المستمر لصور الضياع والفقد في هذا العمل، وذلك الالحاح على عرض مشاهد الاهانة الجارحة المستمرة فيه. وفي هذا المناخ تبدو عملية الانقسام على الذات من استراتيجيات هذا النصّ الأساسية. فالنصّ مقدم لنا بالضمير الأول، وهو نصّ البطل أو الراوي الذي يحتل وحده مكان الصدارة ويستولي وحده على منظور الرؤية. إذ لا تطمح هذه النصوص جميعها إلى أن تقدم إلينا أي شخصية أخرى عداه. وكل الشخصيات، أو بالأحرى ندف وأمشاج الشخصيات الأخرى، ليس لها أي وجود مستقل خارجه، ولا تطل على النصّ إلاّ بقدر مساهمتها في إضاءة جانب من جوانب شخصية الراوي ـ الأنا المسيطرة على العالم والفاعلة فيه.

(١١) الأنا الفردية والذات الحوارية:

وحتى تكتسب هذه الأنا الفردية بعداً اجتماعياً ينقذها من أن تكون مجرد حالة فردية خاصة، ويحولها إلى تلخيص للنحن، أو بالأحرى للجانب الحساس المرهف في النحن الجمعية، يعمد النصّ إلى استراتيجية تقديم الذات في إنشطارها على نفسها، وتحويلها من ذات فردية ـ منولوجية إلى ذات حوارية ـ ديالوجية تنقسم على نفسها لتقدم الصورة ونقيضها بطريقة تدعم مناخ الاختلاط والغموض من ناحية، ولكنها تزيل ـ من ناحية أخرى ـ شبهة التناقض عن مجال الرؤية، لأن النقيض هنا يستخدم كأداة وتعميق دلالات الموقف في هذا العمل القصصي الجميل. بصورة استطعنا معها أن نرى من وراء تخبط بطلها الفرد في فضاء المحطة رؤية لتعثر الانسان المصري المعاصر في شبكة الواقع الذي يزداد تعقيداً والغازاً.

وحتى نجهـز على بعض هذا التعقيد والالغاز سنحاول رسم خريطة لطبيعة العلاقات التي تنهض عليها تجربة البطل ـ الراوي في العالم عبر هذه النصوص الخمسة كما تتبدى من خلال بنية العمل الأساسية. وتنهض خريطة العلاقات تلك على محورين: أولهما هو المحـور المكـاني الـذي تبرز في ساحته مجموعة أساسية من التناقضات بين الداخل ـ والخارج. وثانيهما هو محور الشخصيات الـذي تتجسـد عبره قسـمات شخصية الراوي من خلال خريطة علاقـاتـه المعقـدة بذويـه وبـالعالم الخارجي معاً. ويتبلور هذان المحوران عبر علاقة أساسية هامة بين ما تسميه يمنى العيد باللغة الجنسية واللغة السياسية وعلاقة المقموع الجنسي بالمقموع السياسي.

ولنبدأ بالمحور الأول، لأنه المحور الذي تفرضه طبيعة العنوان المكـانيـة. وعلى هذا المحور تتوزع تجربة البطل بين الداخل: البيت والخـارج: المحطة. فالداخل يمثل الحماية والألفة والأمان والفهم، وأهم من هذا كله اليقين والاحساس بالتمكن والسيطرة. ففي كن البيت نشاهد البطل محاطاً بذويه، وبأشيائه، وحاجياته. وفي كن البيت أيضاً نجد أنه مركز العالم، ليس فقط لأنه الذكر الوحيد في عالم من الاناث: أمه وأخته أولاً، ثم لندة ورحمة في بلدة جدته، ثم حبيبته ـ أو زوجته لا ندري ـ أخيراً. ولكن أيضاً لأنـه يعـرف كل ما يدور في هذا العـالم، والمعـرفـة قوة مولـدة للاطمئنان. وفي البيت أيضاً يحس بمشروعيته، ويعرف مكانه في علاقات التراتب الهرمية التي تظهر في ساحته.

أما في العالم الخارجي: في تلك المحطة ـ المتاهة فإنه يفقد هذا جميعـه، بل ويفقـد حتى مختلف الأواصر التي تشده الى أبناء أسرته. ومن هنا يفقد أمه في النصّ الأول، وتزيحه كلمات الجندي الـبريـطاني الجـارحـة لأختـه بالقـطار عن مكـانته كذكر العائلة ورأسهـا. ولا غرو فقـد جاء هذا التهـديـد من ذكـر آخر معادٍ وغريب. وحتى مناوشات البنت الأخرى به ما تلبث برغم لينها وحسن قصـدها أن تثير مخاوفه وتوقظ غريزة الدفاع عن النفس فيه، وهي غريزة تتيقظ أساساً عند الاحساس بالخطر. وحتى إذا لم يتعامل مع أي شخص خارجي، فإن الخارج نفسه معاد بمجرد خارجيتـه. ففيـه يحسّ الانسان بعرضيته، ولا يعرف به حقيقة وضعه أو مكانته. فالمحطة ـ تجسيد الخارج في هذا النصّ ـ عالم أفقي لا مركز له، على العكس من عالم البيت الذي يتميز بطبيعته الرأسية كمبنى وكعلاقات.

وهناك بعد آخر يتعلق بهذا المحور. وهو بعد الزمن. فالداخل يتسم بقـدر كبـير من الثبات والديمومة، لا على صعيد الأشياء وحدها، وإنما على مستوى العلاقات أيضاً. أما الخارج فإنه يتصف بالعرضية والحركية. فعلاقات البطل بإناسه تتغير بشكل مستمر، ويتسم هذا التغير بعـدم معرفة موقعه ـ أي البطل ـ في خريطة علاقـات الـتراتب الهـرميـة في هذا الخـارج المشحـون بالتربّص والمخـاوف والنـوايـا المبيتة ضده. ولأن على البطل أن يتحرك في الخـارج بإستمرار فإن هذه الحركة تنطوي على إستبدال مجهول بمجهـول آخـر، وعلى الانتقال من خطر متربّص إلى خطر أشد تربّصاً وفتكاً.

(١٢) محور الشخصيات.. وهرمية العلاقات:

وإذا إنتقلنا إلى المحور الآخر: محور الشخصيات سنجد أن علاقات التراتب الهرمية تتم في هذا المحور في نوع من التوازي مع المحور الأول. فالتوازي والتقابل أو أحياناً التعارض هما النسقان اللذان يحكمان بنية المبنى القصصي في هذه النصوص. فعلاقات البطل بالشخصيات تتم على محورين أولهما محور رأسي ينتظم كل علاقات التراتب الهرمية التي يتحدّد وفقاً لها وضعه داخل أسرته، ويشي في الـوقت نفسـه بتصـوره عن خريـطة العالم الخارجي و انطوائها على سلم للقيم والعلاقات الهرمية المشابهة. وهو التصور الذي يؤدي عدم تحققه في الواقع الى بعض ما يعاني منه البطل من آلام. أما ثانيهما فهو محور أفقي تنتفي منه علاقات التراتب وينوب عنها نوع من الاستقطاب الذي ينقسم فيه العالم إلى أغلبية معادية مريبة متهمة متربصة به من ناحية وهو أقلية معه من ناحية أخرى.

ويحتل الأب أعلى مراتب السلم الهرمي في المحور الرأسي. ولا غرو فهـو يطلّ علينا وقد إرتبط في ذهن البطل بالحماية وبمشهد ظهور الملك المحاط بالعديد من الطقوس والمراسيم. ويشير هذا الارتبـاط إلى نوع من التـوحـد بين الأب والملك، أعـلى مصدر للسلطة والأبهـة والقوة. وإذا كان ظهور الملك في ساحة المحطة بهالة من الطقوس والمراسيم فإن ظهور الأب في أفق النصّ ـ وفي المركز تماماً منه، اذ يظهر في منتصف النصّ الثالث ـ محاط هو

الآخر بطقوسه الخاصة. إذ يقبض على يد البطل بقوة وهما يخرجان في الزحام ـ والزحام بالنسبة للبطل معادٍ وخانق ومليء بالاسترابات ـ فيحميه بهذه القبضة القوية من المخاوف والضياع، كما يحيطه برائحته الأليفة التي تشكل سداً منيعاً بين البطل والعالم الخارجي المخوف. تلك الرائحة الحريفة التي تنبعث «من معطفه وسجائره ورجولته، وهو يمسك بعصاه الرفيعة السوداء الحديدية الكعب ذات المقبض الأبيض المحفور بزخرفة عرفت عندما كبرت أنها إسمه «قلته فلتس» من العاج المخروم»[٣٠] والأب كما ترى يحمل عصاً توشك من وصفه لها أن تكون صولجاناً. خاصة إذا ما عرفنا أن مقبضها الأبيض المحفور بزخرفة عاجية ليس إلا نوعاً من التهاويل والزخارف السحرية في نظر الطفل الذي لا يستطيع القراءة، والذي لم يعرف ـ الا بعد ذلك بأمد طويل ـ أنها اسمه. وحتى بعدما عرف فإن ربط إسم الأب بالصولجان يهدف إلى تأكيد مكانته الفريدة على قمة علاقات القوى الهرمية في هذا العالم.

وإذا ما وضعنا هذا المشهد الذي يرسخ مكانة الأب وقوته في مقابل مشهد النصّ الأول الذي تاه فيه الابن وفقد أمه أدركنا شساعة الفارق بين مكانة كل منهما في عالم البطل. فالانفصال عن الأم منذ لحظة الميلاد تجربة قاسية حقاً، ولكنها تجربة ضرورية إذا ما أراد الابن ـ الذكر تأكيد رجولته وإستئناف دوره كبديل للأب في عالم الأسرة المحدود. ولقد شهدنا في مواقف عديدة كيف يؤكد البطل هذه الرجولة ـ السلطة في تعامله مع أخته، وكيف يحاول أن يكون مصدراً للأمن والحماية بالنسبة لها. ولاحظنا أيضاً إنه لم ينجح كلية في أداء هذا الدور سواء في مشهد القطار الذي يهين فيه الجندي البريطاني أخته، أو في مشهد العودة إلى البيت حيث حملت الأخت «القفة» الثقيلة. وقد أورثه إحساسه بالاخفاق في هذا الدور شعوراً واضحاً بالذنب. وساهم في زعزعة ثقته بنفسه وتعميق إحساسه بالضياع، وهذا ما يبدو في أجلى صوره عندما يتعامل البطل مع العالم الخارجي.

فالعالم الخارجي مليء برصفاء البطل الذين يتحولون بالتدرج إلى أعداء له. وعلاقات العداء تفترض الندّيّة وبالتالي التساوي من حيث المكانة على محور أفقي تتحول فيه علاقات التراتب الهرمية إلى علاقات صراعية حادة، وإن كانت مكبوتة ومخافته ومتسترة في كثير من الأحيان. وكان من المحتمل أن تتحول علاقات الندّيّة على المحور الأفقي إلى أواصر أخاء وترابط وألفة، ولكن طبيعة البطل غير الديمقراطية، وإيمانه العميق بأهمية السلطة الأبوية أو بالأحرى الطبيعة الأبوية للمجتمع هي التي تنغص عليه حياته حينما يستبدل النصّ بمحور العلاقات الرأسية محوراً أفقياً لا يعرف فيه البطل حقيقة وضعه أو مكانته. فالبطل ـ كما نلاحظ في أكثر من موقف ـ مولع بالتميز عن الذين يحيطون به، سواء أكانوا من ركاب الدرجة الثالثة أو من ركاب الديزل المكيف. وهو تميز لا نلمسه في الوصف الدقيق لبقية الركاب فحسب، والذي ينطوي على نوع من الاستعلاء عليهم في بعض الأحيان، ولكن يصرح به النصّ أكثر من مرة في محاولته لتأكيد اختلاف البطل وانفصاله ـ واحياناً انفصامه ـ عن بقية الركاب.

(١٣) إنشطار الذات.. والرؤى المقموعة:

وإذا كان مثل هذا الاستعلاء مجوجاً فإن النصّ يستخدم استراتيجيات انشطار الذات للتخفيف من حدّته من ناحية، ويستغل إشتعال حدة العداء بين البطل والآخرين في توطيد مشروعيته من ناحية أخرى. إستمع إلى هذا المقتطف الذي تتحقق فيه هذه الثنائية في وصفه لركاب القطار «أسترق النظر إلى الركاب الصامتين، كل منهم وحده أيضاً. حتى الأزواج والرفقاء، متفارقين. وأعرف أنهم يسترقون النظر، في أعينهم إتهام غير معلن، مترصد، هل ينتظرون اللحظة التي يفحصون فيها عن شيء كالاثم قد إقترفته، لا أعرف ما كنهه، لكني أعرف أنه هناك؟ وأفاجيء نفسي بالسخرية من نفسي: تظن نفسك من أصحاب الآثام. وتظن ذلك بطولة مقلوبة على وجهها من غير شريك، والشركة في الاثم لاهي تبرئك ولاهي تمجدك.»[٣١]

في هذا المقتطف يتجاور هذان الأسلوبان المتناقضان: انشطار الذات والسخرية من النفس، ووضع الادانة في مقابل المجد لا العادية من ناحية، والاستعلاء على الآخرين في الجملة التالية مباشرة لهذا المقتطف «وقلت لنفسي ليس بين هؤلاء الذين يركبون معي من يثير الاهتمام»[٣٢] وحتى في المقتطف نفسه حيث تتخلق ملامح العداء، فهو يكشف خواءهم ووحدتهم وإفتراق الرفقاء منهم، أما هم فإنهم يترصدونه وفي أعينهم إتهام غير معلن، يتربصون به انتظاراً للحظة التي يدينونه فيها بإقتراف إثم ما لا

يعرف كنهه ولكنه موقن من وجوده. ومن هنا كان التنافر وانعدام الاتساق والضياع من السمات الأساسية التي تصف تجربة البطل في العالم الخارجي لأن علاقته بناسه تفتقر إلى وضوح المكانات والأدوار التي يتميز بها سلم علاقات القوى ذات الطبيعة الهرمية، ولأنهم وهذا هو الأهم لا يعترفون بتميزه عنهم، كما أنه - أي البطل - غير مستعد للاعتراف بتساويهم معه.

وينطوي الخلل في علاقات البطل بالواقع الخارجي على طبيعة سياسية وإن كان النصّ يسعى إلى تناول هذا الجانب السياسي من خلال مجموعة من البدائل التي تهتم بالتركيز على العنصر الوجودي وتنويعاته الشبقية، وبابراز السعي إلى معرفة الذات كهمّ قائم وملحّ في خلفية هذه المحطات الخمس. وتكشف لنا كل من اللغتين الشبقية والوجودية تفاصيل هذا الجانب السياسي لأن اللغة الشبقية «هي لغة الحب والموت. لغة اللجوء إلى ممارسة الحب/الجنس. لغة الانكفاء إلى الماضي وإلى أحضان المرأة الأم، والمرأة العطف والحماية والتعويض عن القمع السلطوي. إذ تخفي اللغة الجنسية المقموع السياسي، والاضطهاد الفكري، كما تلوّح به وتحاول أن تقوله وتصير لغة سياسية. تتقاطع اللغة الجنسية واللغة السياسية. تقول إحداهما الأخرى وتخفيها. وتبدو حركتها هذه صراعاً بين الموت والحياة، بين القبول والرفض، بين القمع والتحرر. إن وضع اللغة على هذا المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعيته، فيبدو العالم الروائي أو القصصي الوهمي حقيقياً. وهو في تبديه هذا مغادر لعالم الواقع دون انفصال عنه، ومغادر لعالم المتخيل دون خيانة له»[٣٣].

وهذا هو ايضاً الحال مع اللغة الوجودية، لغة بحث الانسان عن ذاته وسعيه لادراك كنه هذه الذات والتعرف على حقيقة موقفها من العالم. وهي كلغة بحث تتقاطع مع اللغة الأساسية، كما أنها تتقاطع مع اللغة الشبقية - وأفضل بالنسبة لهذا النصّ استعمال مصطلح الشبقية بدلاً من الجنسية الذي استعمله يمنى العيد - من حيث كونها لغة سعي الى التحقق. وإذا كانت اللغتان كلتاهما تكشفان عن طبيعة المقموع السياسي فإنهما تتقابلان حيث نجد أن اللغة الشبقية مرتبطة بعالم الداخل، وهو أيضاً عالم المرأة، وعالم الحلم، بينما تربط لغة التساؤلات الوجودية الملتاعة بعالم الخارج، عالم الوساوس والشكوك والاستراتبات الغامضة. لتؤكدا من خلال هذا التقابل أهمية التوازي كعنصر بنائي في هذا العمل. ومع ذلك فإن اللغتان معاً تتضافران مع عشرات الجزئيات التاريخية والسياسية المبثوثة في ثنايا النصوص الخمسة للكشف عن أن مواضعات الواقع السياسي ذي الطبيعة القمعية قد تركت بصماتها الواضحة على روح البطل وبرؤيته ووجدانه معاً. بصورة نكتشف معها مدى ثراء هذا العمل وخصوبته، ومدى تعقيده وكثافته وتقاطع مختلف مستويات المعنى المتعددة والمتراكبة فيه.

■ القاهرة

■ هوامش

(١) الشيخ أبو علي المرزوقي الأصفهاني (كتاب الأزمنة والأمكنة) جـ١، مطبعة دائرة المعارف، حيدر أباد، الهند. عام ١٣٣٢ هـ، ص ١٤٩

(٢) راجع دراستنا الضافية لهذه الرواية بعنوان «الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية» بمجلة (فصول العدد الرابع (يوليو - سبتمبر) ١٩٨٤.

(٣) ادوار الخراط (محطة السكة الحديد) بسلسلة «مختارات فصول» القاهرة،

الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥ ص ١٣

(٤) محطة السكة الحديد، ص ١٦

(٥) المرجع السابق، ص ٩

(٦) المرجع السابق، ص ١٢

(٧) المرجع السابق، ص ١٣

(٨) المرجع السابق، ص ١٤

(٩) المرجع السابق، ص ١٨

(١٠) المرجع السابق، ص ١٧، ١٨

(١١) المزيد من التفاصيل حول جدلية الخارج الداخل في العمل الأدبي راجع Gaston Bachelard, The poetics of space, (Boston, Beacon Press, 1964) pp. 211 - 231

(١٢) المزيد من التفاصيل عن الباب كاستعارة مكانية راجع، المرجع السابق، ص ٢٢٢

(١٣) محطة السكة الحديد، ص ٤٥

(١٤) المرجع السابق، ص ٣٣

(١٥) المرجع السابق، ص ٣٣

(١٦) المرجع السابق، ص ٢٣

(١٧) المرجع السابق، ص ١٩

(١٨) راجع، محطة السكة الحديد، ص ٣١

(١٩) المرجع السابق، ص ٣٩

(٢٠) المرجع السابق، ص ٣٩

(٢١) المرجع السابق، ص ٣٩

(٢٢) المرجع السابق، ص ٤١

(٢٣) المرجع السابق، ص ٤٣

(٢٤) المرجع السابق، ص ٤٣

(٢٥) المرجع السابق، ص ٤٤

(٢٦) المرجع السابق، ص ٥٦

(٢٧) المرجع السابق، ص ٥٣

(٢٨) المرجع السابق، ص ٥٤

(٢٩) المرجع الساقب، ص ٧٩

(٣٠) المرجع السابق، ص ٤٦

(٣١) المرجع السابق، ص ٥٢

(٣٢) المرجع السابق، ص ٥٢

(٣٣) د . حكمت صباغ الخطيب «يمنى العيد»، (في معرفة النصّ)، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣، ص ١٨٥.

في أعدادنا القادمة

■ دراسات

صموئيل بيكيت - علي الشلي

ملهم فرات رائداً - نوري الراوي

الأصول الأولى لمسرحية شبير

د. إبراهيم حسين الفيومي

زمن فلسطيني وشاعر فلسطيني - وليد أبو بكر

البناء الفني في شعر حجازي - محمد صابر عبيد

الشعر والسحر - زعل الساجدي

ببلوغرافيا نازك الملائكة - عبد الرضا علي

[illegible]ب - كامل عويد

■ كتاب العدد

□ ماريو والساحر - رواية توماس مان

- ترجمة فلاح رحيم

□ قصائد من الأوتيك

- ترجمة وتقديم طراد الكبيسي

□ نصوص شعرية لجان كوكتو

- ترجمة وتقديم حسونة المصباحي

موسم الهجرة الى الشمال
او وهم العلاقة بين الشرق والغرب

■ د. افنان القاسم

■ يقول الطيب صالح في ندوة عن روايته «موسم الهجرة الى الشمال»: «كانت تدور في ذهني أيضا فكرة العلاقة الوهمية بين عالمنا العربي الاسلامي وبين الحضارة الغربية الاوروبية على وجه التحديد. ان هذه العلاقة تبدو لي من خلال مطالعاتي ودراساتي، علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ومن جانبهم. والوهم يتعلق بمفهومنا عن أنفسنا أولاً ثم ما نظن في علاقتنا بهم، ثم نظرتهم الينا من ناحية وهمية»(1).

بهذا القول، يحدد الطيب صالح الهدف الكامن وراء مشروعه الروائي، ألا وهو: العلاقة بين العالم العربي الاسلامي والحضارة الغربية، والتي هي علاقة واهمة ـ حسبما يقول ـ ذات ثلاثة أبعاد:

١ ـ مفهومنا عن أنفسنا.

٢ ـ مفهومنا عنهم (أي الغربيين).

٣ ـ مفهومهم عنا.

ومنذ البداية نلاحظ «التعميم» الكامن في لغة الطيب صالح وفكره، عندما اعتبر العالم الاسلامي كلاً واحداً لا يتجزأ، و «نحن» كضمير متكلم في صيغة الجمع مرادفاً بل وبديلاً لهذا العالم، مقابل الحضارة الغربية او الغرب ككل واحد غير قابل للتجزئة أيضا. بينما كل المؤشرات في الرواية ستعلن بشكل «فاضح» عن الفكر البورجوازي الصغير للكاتب ورؤيته الاحادية الجانب ـ وإن جرى التعبير عن هذه الرؤية بصيغة «الجمع» ـ وكذلك عجز أدواته الفنية عن استيعاب حقيقة العلاقة القائمة بين «الشرق والغرب» التي هي علاقة سياسية واجتماعية وجمالية معقدة تتجاوز الشرق أو الغرب كموقع جغرافي أو ككتلة متراصة من البشر لا يجمعنا من رابط الا الدين: الاسلام في حالة الشرق، والمسيحية في حالة الغرب. أو بكلمات أخرى ما يرمز اليه الشرق من حضارة خاصة وإن بدا متطوراً ومتحضراً. وبالطبع، يسمي الكاتب هذا بالعلاقة الوهمية، ويحاول ان يردها الى «حقيقتها»، فكيف فعل؟ وكيف كانت نقيضة العلاقة الوهمية، اي العلاقة الحقيقية بين الشرق والغرب في رأيه؟ سنجيب على ذلك من خلال الأبعاد الثلاثة الواهمة، مثلما سبق أن ذكرنا، والتي يحددها الكاتب بنفسه، أي:

١ ـ المفهوم عن النفس أو الذات.

٢ ـ المفهوم عن الغرب.

٣ ـ مفهوم الغرب عن الشرق.

■ المفهوم عن النفس أو الذات ■

في أولى صفحات الرواية يعود الراوي الى قريته في السودان تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل[٢] (ص ٥) بعدغيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كان خلالها يتعلم في أوروبا (ص ٥) «كان خلالها يتعلم في لندن. وهو يبدأ حديثه بـ «عدت الى أهلي ياسادتي. . .» (ص ٥)، ليبرز كنه العلاقة مع الاهل الذين هم هنا بمثابة «النفس» أي الأعزاء الى قلبه مهما طالت غربته: «سبعة أعوام وأنا أحن اليهم وأحلم بهم» (ص ٥) وهذه إشارة أخلاقية أولى «لتأمل» العلاقة بين الأهل والأبناء، واعترافاً من الأبناء بفضل الآباء «الدائم» عليهم، ومن ناحية أخرى، ليقيم توازياً بين «أهله» و «سادته» الذين هم بالافتراض هنا، الغربيون أو الانجليز ويمكن ان يكون السادة هم القراء في لغة التأدب ولكن لهذا دلالة أخرى[*] ـ وليصل عن طريق التوازي الى توازن بين الطرفين، سواء أكان ذلك على المستوى اللغوي بين مروي اليهم، أو على المستوى الاجتماعي بين «غربيين وشرقيين»، وهذا التوازن البنيوي بين الطرفين سنلاحظ ديمومته على طول الرواية.

إذن، الغربة، أو ما نفضل تسميته بالأغتراب، لم يفعل فعله السلبي في الراوي رغم طول السنين، بل زاده «شوقاً عظيماً» (ص ٥) الى أهله، وزادهم، عم أيضاً، شوقاً عظيماً اليه: «فرحوا به وضجوا حوله» (ص ٥) وهذه انارة للأشارة الاخلاقية التي سبق لنا وذكرناها من طرف الأهل الذين يبقون على حب أبنائهم وإن هجروهم. إن التأكيد على متانة العلاقة بين الأهل والأبناء يأخذ شكلاً ثابتاً وخالداً، عندما يتحول الأغتراب عن العالم الجديد (لندن) الى صورة من «الثلج يذوب في الدخيلة» (ص ٥) الى «بلاد تموت من البرد حيتانها» (ص ٥) يقول الراوي واصفاً لحظة اللقاء معه الأهل: «ذاك دفء الحياة في العشيرة، فقدته زماناً في بلاد «تموت من البرد حيتانها» (ص ٥). ويرسم صورة موازية لعالمه «فكأنه مقرور طلعت عليه الشمس «ص ٥. وبين البرد والشمس سيقيم تركيباً دلالياً سبق ودعوناه، بالتوازن البنيوي للرواية.



الطيب صالح

إن غاية الراوي ليست نقض الصورتين (البرد والشمس، لندن والقرية، الغرب والأهل) ولكن الاتيان بتوازيات لغوية وفكرية ونفسية تدعم احداها الاخرى، ومن وراء كل هذا همّ واحد يطارده: «متانة» العلاقة مع الاهل أو ما يسميه هو «بالعشيرة» ص ٥ انه ينظر الى العشيرة من موقعها داخله ولا نقل من موقعه داخلها حتى ولو ذهب الى آخر الدنيا (لندن هنا): «تعودت أذناي أصواتهم، وألفت عيناي أشكالهم من كثرة ما فكرت فيهم في الغيبة، قام بيني وبينهم شيء مثل الضباب، أول وهلة رأيتهم، لكن الضباب راح، واستيقظت ثاني يوم وصولي في فراشي الذي أعرفه في الغرفة التي تشهد جدرانها على ترهات حياتي في طفولتها ومطلع شبابها، وأرخيت أذني للريح «ص ٥ إن الخطاب هنا يدعم صيغة الأنا أذناي، عيناي، فكرت فيهم، رأيتهم، استيقظت، وصولي، فراشي حياتي، أذني، ، ، الخ، «ويقلب واقع العلاقة مع الاهل من علاقة «طبيعية» الى علاقة غير طبيعية من خلال أو من داخل الأنا، فتصبح للأنا صفة لا إنسانية، بل صفة ميتافيزيقية عندما تخرج الى الطبيعة» وأرخيت أذني للريح» ص ٥ فتجدها دوماً من خلالها: «ذاك لعمري صوت أعرفه، له في بلدنا وشوشة مرحة: صوت الريح وهي تمر بالنخل، وهي تمر بحقول القمح» ص ٥ ـ ٦ الصورة جميلة، ولكنها خاضعة

لمتطلبات الأنا، أنا الراوي، الذي يقرر عندما يقول «أسمع» ص ٥ ـ اي دوماً من خلاله ـ هديل أحد الطيور، و «أرى» ص ٦ ـ أي دوماً من خلاله النخلة القائمة في فناء دار «نا» ص ٦ : «أن الحياة لا تزال بخير» ص ٦ . ثم يمر على علاقته بالعائلة حينما «تجيئه أمه تحمل الشاي، ويفرغ أبوه من صلاته وأوراده فيجيء وتجيء أخته، ويجيء أخواه . . . الخ» ص، فيؤكد بكثير من القدرية والطوباوية : «نعم، الحياة طيبة، والدنيا كحالها لم تتغير» ص ٦ .

اذن يسعى الراوي من خلال صور متعددة للعلاقة ما بينه والأهل، أو ما بينه والعشيرة، أو ما بينه والأرض، أو ما بينه والعائلة، لتأكيد صيغة لعلاقة مثالية لولاها لما كانت الحياة «طيبة»، والدنيا «أطيب»[1] حتى أنه يقيم حكماً بثبات حول الدنيا عندما يقول «لم تتغير»، ودوماً من خلال «الطيبة» أو مترادفاتها، في معناها الايجابي الأخلاقي الأحادي الجانب، وأن حدود الدنيا هي تلك القرية السودانية المنعزلة الصغيرة عند منحنى النيل، دون أن يقصد، بشكل مباشر أو غير مباشر، فليس في النص ما يشير . . . . لا وليس في قصد الراوي أيضا ما يشير الى نقض الحال في لندن، فالدنيا هناك كالدنيا هنا، أما اذا صارت دنيا أخرى فستكون لأهلها ايجابية، وهي لهذا السبب، تبرر وجودها .

ولكن، ما يخلخل من الصورة الساكنة لعلاقة الأهل مع الذات، وقد كنا على وشك القول، لعلاقة الذات مع الذات، ففي الحالة القائمة انطباقات «عاطفية» من داخل الأنا لا غير، ما يخلخل من السكونية القائمة «فجأة» ص ٦ ـ مثلما يقول الراوي ـ حضور رجل «غريب» ص ٦ عن مجتمع القرية المتجانس :

> «فجأة تذكرت وجها رأيته بين المستقبلين لم أعرفه، سألتهم عنه، ووصفته لهم. رجل ربعة القامة في نحو الخمسين أو يزيد قليلا شعر رأسه كثيف مبيض، ليست له لحية، وشاربه أصغر قليلا من شوارب الرجال في البلد، رجل وسيم» ص ٦ .

رجل لا يعرفه الر اوي، ربعة القامة، في نحو الخمسين أو يزيد، شعر رأسه كثيف ومبيض، ليست له لحية، له شارب ولكن اصغر من شوارب الرجال في البلد، وهو، فوق هذا، وسيم، وهذه ليست ايضاً من صفات الرجال في البلد، كل هذه صفات لعنصر دخيل على عالم القرية، يثير التساؤل، وفي الوقت نفسه، يثير الالتفاف من حول «العشيرة»، انه عنصر منفر ومدعم ذو فعلين في آن واحد، ولكن الراوي لن يلبث أن يحصل على كل المسوغات التي تصل الى اندماج في عالم القرية المتجانس : «وقال أبي ان مصطفى ليس من اهل البلد» ص ٦، وفي الحال يستتبع الحديث قائلاً : «لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وبنى بيتاً وتزوج بنت محمود . . . «ص ٦ أي لا مكان في ذاك الفضاء الخاص الا لمن له صفات الأهل وإن كانوا لا يعلمون عنه الكثير» ص ٦ فعليه : أن يكون «في حالة» ص ٦ أي على بركات الله لا يؤذي أحداً، ولا يؤذيه أحد !

سنعود الى شخصية مصطفى سعيد، الشخصية الاساسية في الرواية، لنلقي الضوء على بنيتها الفنية مفصلين كل مستوياتها، ولكننا أردنا أن نستخلص ما أراد الراوي استخلاصه تحت فعل «المفهوم عن الذات» أن هذه الذات هي ذات طيبة طوباوية تقوم في طلب «العشيرة» بعد أن تصبح «العشيرة» مرآة لها، كالنخلة «الضاربة في الارض» ص ٦ «مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل، له جذور، له هدف «ص ٦، ووجود مصطفى سعيد الغريب، في القرية، هو عودة الى الاصل، الى الجذور، الى الهدف، وهو، في الوقت ذاته، وهذا هو الاهم، استيعاب للآخر، وهنا نعود الى استعمال مصطلح التجانس في مجتمع القرية المنعزل والبدائي في صورته وعلاقاته .

■ المفهوم عن الغرب ■

لقد كان قصد الراوي أن يقدم صورة «ايجابية» لعالم القرية، وكانت هذه ايضا واحدة من «النوايا» الحسنة للطيب صالح، لكنه يوقع نفسه والعالم المعبر عنه في مأزق تصوره البورجوازي الصغير الذي يفضح من خلال القراءة النقدية المباشرة ما ليس مباشراً ـ وليس العكس مثلما يدعي بعض النقاد ـ الهم الفني لديه، ألا وهو رفع الوهم عن «العلاقة مع النفس»، عن طريق أخلاقي احادي الجانب، ليسقط في وهم «العلاقة مع النص» التي

تبرز قيما عامة يمكن أن تكون لكل الناس، مسلمين كانوا أم بوذيين، ولكل الأجناس انجليزاً كانوا أم سوادنيين، وليست حكراً على أحد. وفي تعميم القيم، من ناحية أخرى، تثبيت «للوهم»، واغناء نوع من التساؤلات «الواهمة» عن الآخر، الغربيين هنا، مثل:

«هل الناس مثلنا أم يختلفون عنا؟ هل المعيشة غالية أو رخيصة؟ ماذا يفعل الناس في الشتاء؟ يقولون إن النساء سافرات يرقصن علانية مع الرجال... هل صحيح أنهم لا يتزوجون، ولكن الرجل منهم يعيش مع المرأة بالحرام؟» ص ٧.

حقا «يدهشهم» ص ٧ الراوي حينما لهم «إن الاوروبيين، اذا استثنينا فوارق ضئيلة، مثلنا تماما، يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والاصول، لهم أخلاق حسنة، وهم عموما قوم طيبون» ص ٧ ولكنه يقدم وصفاً عاماً دوماً لحالة يمكن أن تكون لكل الناس، ولكل الاجناس، مثلما سبق وقلنا، وما «الدهشة» هنا الآ لأن أهل القرية لم يزوروا لندن، وفي الزيارة قراءة، اذا عكسنا المثل المعروف، فتزول الاوهام التي يحاول الراوي الحد منها. أي في التجربة المباشرة تنطق العوالم، ولا تبقى ما بينها إلا «فوارق ضئيلة». وهذه الفوارق تنتهي بدورها عندما يسأله أحدهم: «هل بينهم مزارعون؟» ص ٧٥، ليجيب: «نعم بينهم مزارعون، وبينهم كل شيء. منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم، مثلنا تماما» ص ٧. نلاحظ أنه يقول: «مثلنا تماما»، وهذا ما يلغي تماما «خصوصية» الخطاب الاخلاقي المستعمل: «أحس أنني لست ريشة في مهب الريح، ولكني مثل تلك النخلة مخلوق له أصل، له جذور، له هدف» ص ٦، لم تعد هناك «خصوصية»، واذا بقي هناك شيء منها، فهو قائم في العرف الاخلاقي الذي لا ينقض أو يلغي، بل يوافق ويماثل.

ولنلاحظ حالا أننا لسنا ضد أن يكون الانجليزي كالسوداني مخلوقا له أصل، وله جذور، وله هدف، ولكننا لا نقبل بالتوازي الاخلاقي العام والضبابي ما بينهما، اذ يجب التحديد الطبقي في كلتا الحالين، ولا نقبل، من ناحية أخرى، أن توظف الصورة «ولكني مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل له جذور، له هدف» ص ٦، كحالة معنوية تنتفي بعد عدة سطور، ففي النفي انتفاء للعلاقة مع النفس التي هي هدف فني أساسي للنص وسقوط في الوهم، مرة اخرى، من جديد.

ورغم «ذكاء» أهل القرية، ص ٧، الا ان الراوي يؤثر ألا يقول لهم ما يفكر فيه عن الغربيين مبررا ذلك بـ «خوفه، من غروره، الا يفهمون» ص ٧. لنقرأ ما يقوله الراوي في الغربيين، بعد ان كوّن من ذلك فلسفته الخاصة:

«مثلنا تماما. يولدون ويموتون، وفي الرحلة من المهد الى اللحد يحلمون أحلاما بعضها يصدق وبعضها يخيب، يخافون من المجهول، وينشدون الحب، ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد. فيهم أقوياء وبينهم مستضعفون بعضهم أعطتهم الحياة أكثر مما يستحق بعضهم حرمته الحياة. لكن الفروق تضيق، وأغلب الضعفاء لم يعودوا ضعفاء» ص ٧.

انها صفات عامة وفضفاضة، المصطنع الكلاسيكي: مستضعفون ضعفاء أقوياء، أعطته الحياة، حرمته الحياة، يستحق... الخ، يدلي بحركة ميكانيكية تلتغي فيها الديناميكية النقضية عندما يقول: أغلب الضعفاء لم يعودوا ضعفاء! وكل هذا من شأن «الحياة» أو «القدر» أو «المجهول» الذي يعطي أولا يعطي (١) مع الغياب الكامل للمفهوم العلمي للاستغلال.

هل هذه فلسفة صعبة على اناس القرية «البسطاء»؟ وهل تحتاج الى من هو ذكي أو مغرور ليفهمها؟ انها تنهل من نفس الواقع «البسيط» لأهل القرية، وتحاول بشتى الطرق أن لا تكسر اطاره حتى ولو تكلمت عن عالم آخر مختلف، أو هكذا يبدو، في طقوسه وعاداته.

وتخاف بنت مجذوب، إحدى شخصيات الرواية، «أن يعود (الراوي) اليهم بنصرانية غلفاء» ص ٨، وهو، بالفعل، لا يعود اليهم بتلك «النصرانية الغلفاء» أي انه رغم موقفه المدافع «عنهم» (الغربيين) الا انه يبقى «شرقيا».

■الحقيقة مطلقة والأحساس الحقيقي بالتاريخ غائب■

وليدخلنا الراوي في مسألية العلاقة الواهمة بين الشرق والغرب، يأتينا بصورة لمصطفى سعيد الذي يمثل هذه العلاقة

الـواهمـة، مثلمـا سنرى، وهويستمع في صمت، يبتسم أحيانا، ابتسامة اذكر الآن أنها كانت غامضة مثل شخص يحدث نفسه ص ٨، وفي الحديث الى افضاء للذات نحو غرض ازالة الوهم وفهم «الحقيقـة»، «الحقيقـة» مثلمـا ظهـرت في النص، الحقيقـة الخـاضعـة للتصـور البورجوازي الصغير للعالم، وإن اخذت في البنية السردية للرواية شكل الحقيقة المطلقة.

«وكـانت تخطـر في ذهني أحيانا افكار غريبة، كنت افكر، وأنا أرى الشـاطىء يضيق في مكـان، ويتسع في مكان، أن ذلك شأن الحيـاة، تعطي بيـد، وتأخـذ باليـد الاخرى، لكن لعلني أدركت ذلك فيما بعد. أنا الآن على أي حال، ادرك هذه الحكمة، لكن بذهني فقـط، اذ أن عضـلاتي تحت جلدي مرنـة مطواعة، وقلبي متفـائـل. انني أريد ان آخذ حقي من الحياة عنوة، اريد أن أعطي بسخـاء، أريـد ان يفيض الحب من قلبي فينبـع ويثمـر. ثمة آفاق كثيـرة لابـد ان تزار ثمـة ثمـار يجب أن تقطف، كتب كثيرة تقرأ، وصفحات بيضاء في سجل العمر سأكتب فيها جملا واضحة بخط جرىء.» ص ٩.

ولكنـه لا يفعـل شيئـاً من هذا، فلا معنى للتفـاؤل، ولا معنى للحب، ولا معنى لكـل هذه المشـاريـع، بل الغالب في الامر هو القـدريـة والتصـالـح والعبث ايضـا. وتأتي إشـاراته عن احساسه «بـالاستقـرار» ص ٩، وانه «مهم» ص ٩، وانه «مستمر ومتكامل» ص ٩ بطـريقة انشائية على المستوى اللغوي، اما على المستوى الـدلالي، فهي أقـرب الى الأمـاني العـابرة منها الى العلاقات في جدلهـا مع الحـاضـر، وحتى علاقتـه بجـده، أي بالماضي، فهي علاقـة مستقيمـة، علاقـة خام رغم عمقها: «وأذهب الى جدي، فيحـدثني عن الحيـاة قبل أربعين عاما، قبل خمسين عاما، لا بل ثمانين فيقوي احساسي بالأمن» ص ٩ الأمن هنا كمرادف للعلاقة المستقيمـة العميقـة مع المـاضي دون تنـاقضـات أو وثبات، مما يؤدي بنـا الى الأستخـلاص التـالي: الا وهـو غيـاب الأحسـاس الحقيقي بالتاريخ والوعي به.

مصطفى سعيد
أو وهم العلاقة بين الذات والآخر

■ مقدمات ■

١ ـ مزيج بين صورتين

يقدم الراوي مصطفى سعيد على أساس انه «مزيج غريب من القـوة والضعف» ص ١١ لنـلاحظ أنه مزيج من حالتين نفسيتين، أي انه مجبول من معدنين متوافقين، وإذا ابتعدنا أكثر في دلالات هذه الشخصيـة كفكـرة أوكرمـز، نقـول إنهـا عبـارة عن تركيب «لشـرق وغـرب» أو «لقلب وعقـل»، مثلمـا سنـرى بالتفصيل في فصل قادم، ألبسهما المؤلف ثوباً واحداً. ان غربته عن البلد اي عن تلك القرية المعزولة على ضفاف النيل ـ ولهذا مدلولات ليس فقـط انـه اتٍ من الخـرطـوم بل هو آتٍ ايضـا من لنـدن، اي هو الانجليـزي، أو الغـربي، عنـدما يعتبر غريباً ـ نقول ان غربته عن البلد لا تصبـح عائقـاً أمام إقامته في البلد عندما «لا يبدو منه شيء منفر، وانه يحضر صلاة الجمعة في المسجد بانتظام، وانه يسارع بذراعـه وقـدمـه في الافراح والاتراح» ص ١٠ أي ان في شخصية مصطفى سعيـد تزاوجـاً بين الغـريب والقـريب، وهوغريب حقا لكنـه يمـارس طقـوس أهـل البلد وعـاداتهم. يزور الراوي وقت القيلولة، أي في وقت غير مناسب، كأهل البلد الذين «يزورونك ظهرا كان أو عصرا، لا يهمهم أن يقدموا المعاذير» ص ٨٨.

ولكنه يأخذ ـ على طريقة الانجليز ـ بالأعتذار «بأدب جم» ص ١١ «انـه رجـل وسيم... (لكنـه) أقـرب الى الجمـال منه الى الـوسامة «ص ١١» يتحدث بهدوء، لكن صوته واضح قاطع «ص ١١» حين يسكن وجهـه يقـوى، وحين يضحـك يغلب الضعف على القـوة «ص ١١ ـ ١٢» ونظـرت الى ذراعيـه، فكانتا قويتين، عروقهمـا نافـرة، لكن أصـابعـه كانت طويلة رشيقـة، حين يصل النظر اليهما، بعد تأمل الذراع واليد، تحس بغته كأنك انحدرت من الجبل الى الوادي ص ١٢... الخ.

إنــه مزيــج بيـن صورتين، بين حالتين، وبين موقعين، وفي

التأرجح ما بينهما ينهل معناه، فيستمر، ويمضي الى الأمام، أو أنه يمضي الى الوراء، فهو سيختفي في آخر المطاف.

٢ ـ السمة اللاعادية

تبدأ السمة اللاعادية لمصطفى سعيد عندما يربط صورته بصورة الجد: «جدك ذاك رجل. ذاك رجل. تسعون عاما وقامته منتصبه، ونظره حاد، وكل سن في فمه يقفز فوق الحمار خفيفا، ويمشي من بيته للمسجد في الفجر. هاه ذاك! «ص ١٣ ـ ١٤» وذلك لحظة أن يقول للراوي الذي يستوضحه عن أصله وفصله «جدك يعرف السر» ص ١٤ ونحن سنعرفه، فيما بعد، أن السر كامن في أن «يعيش المرء ويموت ببساطة» ص ٤٥ بكل هذا التبسيط الساذج، ولكن تأكيد الغموض هنا يثير التساؤل، ويدعم السمة اللاعادية لمصطفى سعيد الذي يضفي على نفسه صورة غيبية: «وركبت الباخرة، وأنا لا أعلم وجهتي، ولما رست في هذا البلد، أعجبتني هيئتها. وهجس هاجس في قلبي هذا هو المكان» ص ١٤ انه هاجس نبوي، كما سنرى، اذ لا يلبث أن يقول: «وهكذا كان، كما ترى» ص ١٤، اي أن ما هجس به قد تحقق، فيعلو عن القوم، وينصب نفسه قدراً اذ يقول: «لم يخب ظني في البلد ولا أهله ص ١٤.

٣ ـ يقيم القانون

في لجنة المشروع الزراعي يقيم مصطفى سعيد القانون، ويحظى بطاعة الآخرين له. ففي أمر الذين «يفتحون الماء في حقولهم قبل الموعد المحدد لهم» ص ١٦ حتى ولو كان «منهم من هو عضو في اللجنة» يفرض مصطفى سعيد «الخضوع للنظام... والا اختلطت الأمور وسادت الفوضي، وأن على اعضاء اللجنة خاصة ان يكونوا قدوة حسنة لغيرهم، فاذا خالفوا القانون عوقبوا كبقية الناس. ولما فرغ من كلامه هز أغلب اعضاء اللجنة رؤوسهم استحسانا، وصمت من عناهم الكلام» ص ١٦.

الاستشهاد السابق يوضح موقع ومكانة وشخصية مصطفى سعيد على مجتمع القرية. ولنلاحظ حالاً ان هذا المجتمع قد قدم في الرواية على مستوى الطبقة العليا من عمدة وتاجر وأعضاء لجنة من أولي الامور وباقي «الميسورين في البلد» ص ١٥ فمن يقيم القانون، وهذا حال مصطفى سعيد، عليه ان يكون شخصاً ذا جدارة، شخصاً من «عجينة أخرى» ص ١٦ كما يقول الراوي.

٤ ـ يقرأ شعراً انكليزياً

وهذه أول إشارة واضحة عن صورة الانجليزي في مصطفى سعيد، وذلك عندما يسكر، فيخلص من صورة السوداني ليتلو شعراً انجليزياً ص ١٧. وقدرته أو لا عاديته تظهر لحظة ان يغيب من هم معه في الغرفة: «كأننا نحن الرجال المجتمعين في تلك الغرفة لم نكن حقيقة، كنا وهماً من الاوهام» ص ١٨، انه يخفي صورة السوداني لحظة ان يتقمص صورة الأنجليزي، فتصبح وهماً، أي انه بالوهم يخفي الحقيقة ـ لنلاحظ أننا نقول يخفي ولا نقول يلغي ـ أما الراوي فبالحقيقة يحاول أن «يلغي» الوهم، وذلك عندما يلاحق مصطفى سعيد قائلاً: «من الواضح انك شخص آخر غير ما تزعم. من الخير أن تقول لي الحقيقة» ص ١٩ لتبدأ لعبة الوهم والحقيقة القائمة على ذات المبدأ: مبدأ التوازن والتمازج والتوافق، وإن حصل إخفاء أو الغاء صورة للأخرين فهو الغاء ميكانيكي يفضي دوماً الى الموقف الأخلاقي والأحادي من وهم العلاقة بين نقيضين قابلين للانطباق والتماثل.

■ صورتان أحاديتان للعقل والقلب ■

مصطفى سعيد شخصية مرسومة بدقة آلة ميكانيكية أعمل فيها الكاتب «العقل» بعيدا عن أية «عاطفة». انها تشخيص «للعقل» كما يتصوره الكاتب، ولا نقول شخصية عقلانية، تشخيص «للعقل» أو «للحضارة» كما يتوهمها الطيب صالح، وهي صورة مدانة من طرف، فهي تمثيل للوهم حسبما يزعم. وكذلك فإننا سنلمس في مصطفى سعيد، قبل عودته (أو توبته) الى القرية كبديل فضائي مفترض، صورة للقلب ايضا واهمة حسب الكاتب.

وسيقدم مصطفى سعيد في هذه الرحلة التي ستبدأ من قريته الى المدرسة فالقاهرة فلندن كصورة واهمة للقلب، أو للعاطفة، كصورة زائفة للشرف كما يراها الطيب صالح في حالة مصطفى

سعيد، وعلى أساس انه علاقة اجتماعية لا عادية مثلما سبق لنا وقلنا ـ لأن العادي سيبقى غائباً حتى العودة الى نقطة المنطلق، اي الى القرية، كمكان لابد من الرجوع اليه لأقامة التوازن بين الصورتين في وضع القرية الملائم، أو اللاواهم، كما تدعي الرواية. اذن لا يوجد الغاء لأحدى الصورتين على حساب الأخرى عندما تكونان واهمتين او غير واهمتين ولن نقول حقيقتين، لأن في كلتيهما، وفي وضعيهما المختلفين، لا تخرج من اطار الوهم حسبما نزعم، وحسبما سترى في تحليلنا القادم، وسنقف في حالة مصطفى سعيد، خلال رحلته بعيداً عن القرية، على تأكيد الوهم (العقل) بالوهم (القلب)، لأن الحقيقة هنا، منذ البداية، ملغية. هذا، وقد رأينا عند عودته الى القرية واستقراره فيها، انه يتراوح بين الصورتين، فيحصل اخفاء مؤقت لأحداهما على حساب الأخرى دون ان نتقدم كثيراً في المعرفة العلمية الحقيقة، لا الحقيقة كما يعرفها الكاتب.

اذن، طالما نحن في حالة من الوهم فلابد من قلب العلاقة، واضفاء من السمات والتفاصيل ما هو لا طبيعي ولا عادي أو فوق طبيعي وفوق عادي لصاحب تلك الحالة، فيلجأ الراوي، الذي هو في الفصل الثاني مصطفى سعيد نفسه، الى التهويل، وهذا دور الحديث بصيغة ضمير المتكلم في النص، اذ يقول: «نشأت يتيماً... مات ابي قبل أن أولد ببضعة أشهر... لم يكن لي اخوة... لم تكن الحياة عسيرة عليّ وعلى أمي... لم يكن لنا أهل... لعلني كنت مخلوقاً غريباً... ليس ثمة احد يأمرني أو ينهاني... انني مختلف... لست كبقية الأطفال في سني، لا أتأثر بشيء، لا ابكي اذا ضربت، لا أفرح اذا أثنى علي المدرس في الفصل، لا أتألم لما يتألم له الباقون. كنت مثل شيء مكور من المطاط تلقيه في الماء، فلا يبتل، ترميه على الأرض، فيقفز... الخ» ص ٢٣ ـ ٢٤.

حتى الآن لدينا وصف لا عادي لنشأة البطل وشخصه ونفسيته اللاعادية عندما كان صغيراً، وكل هذا يدل على تفرده، انه التضاد أو الضد أو اللاحقيقة، ولكن الوصف ينمو ويحتدم عندما يصير كبيراً، وذلك لتطوير ما هو لا عادي فيه عندما يجري التركيز على طاقات مصطفى سعيد القاطعة وقدرة عقله العجيبة: «المهم أنني انصرفت بكل طاقاتي لتلك الحياة الجديدة، وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والأستيعاب والفهم. أقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني. ما ألبث أن أركز عقلي في مشكلة الحساب حتى تتفتح لي مغالقها، تذوب بين يدي كأنها قطعة ملح وضعتها في الماء. تعلمت الكتابة في اسبوعين، وانطلقت بعد ذلك لا ألوي على شيء. عقلي كأنه مدية حادة تقطع في برودة وفعالية.» ص ٢٦.

ان الاستعارة الأخيرة التي تتكرر في أكثر من موقع في الحقل السردي: «عقلي كأنه مدية حادة، تقطع في برودة وفعالية»، لهي جد معبرة دلالياً عن هذه الشخصية التي لا يقف أمامها عائق: تقطع العلم في برود وفعالية وإعجاز كالأنسان الآلي الذي يهضم ويستوعب عن طريق الأزرار كل ما هو معقد، كل شيء: «كان المعلمون ينظرون اليّ كأنني معجزة، وبدأ التلاميذ يطلبون ودي. لكني كنت مشغولاً بهذه الآلة العجيبة التي أتيحت لي. وكنت بارداً كحقل جليد لا يوجد في العالم شيء يهزني.» ص ٢٦.

ان صورة «العقل» ذات بعد واحد، فهي مقدمة كصورة «باردة» هنا، وبشكل نقيض لصورة القلب «الدافئة»، أو هي مزدوجة وصورة للقلب أيضا «باردة»: كنت بارداً كحقل جليد، لا يوجد في العالم شيء يهزني! وفوق هذا كله، فهي مقدمة من داخل الاطار الغربي، كصورة للعقل الغربي في «بلاد تموت من البرد حيتانها» رغم ان مصطفى سعيد، في تلك المرحلة المبكرة، لم يغادر السودان بعد الى القاهرة.

لقد طرحت الرواية «العلم» الذي هو مادة للعقل، على أساس انه للغرب منذ البداية: «أول عهدنا بالمدارس أذكر الآن الناس كانوا غير راغبين فيها. كانت الحكومة تبعث أعوانها يجوبون البلاد والاحياء فيخفي الناس ابناءهم. كانوا يظنونها شراً عظيماً جاءهم مع جيوش الاحتلال». ص ٢٤ على أساس أن العلم مرادف للاحتلال ايضا، هناك إنفصام حقا بين عقل المستعمرين (بالكسر) وقلب المستعمرين (بالفتح)، واذا ما نهج مصطفى

سعيد نهج الغرب، أي نهج عقلهم كان غريبا عن قلبه، لهذا جاءت صورتاه عن القلب والعقل زائفتين. وعلى هذا النحو، أخذت الأستعارات المشخصة للعقل، في حالة مصطفى سعيد، سمات وطبيعة أهل الغرب: اي ان مصطفى سعيد العربي الافريقي السوداني المسلم الأسود قد غرب: أي نزعت عنه هويته، فصار مصطفى سعيد الرجل الأسود ذا العقل الأبيض القاطع كحد السكين، مثلما يقول النص: «طويت المرحلة الأولى في عامين وفي المدرسة الوسطى اكتشفت ألغازاً أخرى، منها اللغة الانجليزية. فمضى عقلي يعض ويقطع كأسنان محرات. الكلمات والجمل تتراءى لي كأنها معادلات رياضية، والجبر والهندسة كأنها أبيات شعر. العالم الواسع أراه في دروس الجغرافيا كأنه رقعة شطرنج.» ص ٢٦.

مرتبة من التطور حاسمة كانت بحله لغز اللغة الانجليزية، هنا تنفتح للبطل آفاق جديدة من الاعجاز: «وبعد ثلاثة أعوام، قال لي ناظر المدرسة، وكان انجليزياً: هذه البلد لا تسع لذهنك فسافر إذهب الى مصر أو لبنان أو انجلترا». ص ٢٦ فيذهب الى مصر عن طريق منحة دراسية، ولدى مستر ومسز روبنسن الانكليزيين.

لنلاحظ أن مصر كانت مكاناً وسيطاً بين السودان وانكلترا في رحلة «العقل» لمصطفى سعيد، ولكن الانكليز كأصحاب لهذا العقل، هم دوماً الذين كانوا من ورائه، لقد كانوا له دون وسيط، وقد دفعوه حتى القمة، ولكن صورة «القلب» الباردة ظلت ملازمة اياه، «فلم يكن يحس تجاههم بأي احساس بالجميل، كانت مساعداتهم كأنها واجب يقومون به نحوه.» ص ٢٧.

ان توازي الصورتين مستمر، وهو تواز بنيوي في الشخصية وفي الرواية. اذ تقوم العلاقات بيعد واحد، ويتطور العقل ببعد واحد وكذلك القلب الذي سيعجز عن الدق لشدة الجليد، ان صورة القلب هنا عبارة عن قناع كثيف: «حين أرجع بذاكرتي الآن أراها (يرى أمه) بوضوح، شفتاها الرقيقتان مطبقتان في حزم، وعلى وجهها شيء مثل القناع لا أدري، قناع كثيف كأن وجهها صفحة بحر هل تفهم! ليس له لون واحد بل ألوان متعددة، تظهر وتغيب وتتمازج.» ص ٢٣.

أي دون هوية، في حالة زائفة، ودون استقرار وإذا ما مضت بالقلب لحظة صوفية، ففي الحلم: «تسكعت في شوارع القاهرة، وزرت الأوبرا، ودخلت المسرح، وقطعت النيل سابحاً ذات مرة. لم يحدث شيء اطلاقاً سوى ان القربة زادت انتفاخاً، وتوتر القوس. سينطلق السهم نحو آفاق أخرى مجهولة. وأنظر الى دخان القطار يتلاشى حيث تهب به الريح في غلالة الضباب المنتشرة في الوديان. وأخذتني سنة النوم، وحلمت أنني أصلي وحدي في جامع القلعة كان المسجد مضاء بألاف الشمعدانات والرخام الاحمر يتوهج وأنا وحدي أصلي.» ص ٣٢

واذا ما مضت بالقلب لحظة انسانية ففي الذكرى: «كان ذلك وداعنا (بين مصطفى سعيد وأمه) لا دموع ولا قبل ولا ضوضاء. مخلوقان سارا شطراً من الطريق معاً، ثم سلك كل منهما سبيله. وكان ذلك. بعد سنوات طويلة وتجارب عدة، تذكرت تلك اللحظة، وبكيت. أما الآن فإنني لم أشعر بشيء على الاطلاق.» ص ٢٧.

هي صورة مجترة لميدسو كامو في رواية الغريب، وسنرى أن شخصية مصطفى سعيد شخصية عبثية من بنات أفكار الوجودية التي اكتسحت الأسواق في سنوات الستين، أي أنها شخصية على موضة ذلك العصر الذي التهم فيه العالم العربي لحد التقيؤ الكثير مما هب ودب من ترجمات مستوردة.

■ مفهوم الغرب عن الشرق ■

في البنية الفنية لمصطفى سعيد صورتان زائفتان للعقل والقلب حسبما يراهما الكاتب، صورة العقل الممثلة لمفهومنا (التعميم للطيب صالح) الزائف عن الغرب، وصورة القلب الممثلة لمفهومنا (التعميم أيضا للطيب صالح) الزائف عن النفس، أو لمفهوم الغرب الزائف عنا (التعميم أيضا للطيب صالح) من خلال شخصية مصطفى سعيد.

١ ـ المفهوم «الزائف» للغرب عن الشرق

يقول لمصطفى سعيد من أخذه للمدرسة: «حين تكبر، وتخرج من المدرسة، وتعين موظفاً في الحكومة تلبس قبعة كهذه» ص ٢٤ ـ ٢٥ ليس فقط المدرسة التي هي مرادف للعقل

الغـربي تؤدي الى السلطـة في عهـد الأنتـداب، بل وسيأخـذ المتخـرج منهـا شكـل أصحـابهـا الانجليـز بارتـدائـه قبعـة على شاكلتهم، ويقـول له ناظـر المدرسـة، وكان انكليزياً: «هذه البلد لا تتسـع لذهنـك، فسـافـر» ص ٢٦ الانكليز دوما من يقيّمون قوة عقله حسب معاييرهم لا معايير البلد التي تتدانى الى مستوى أقل بكثير من المستوى الـذهني لمصطفى سعيد. ونسوق مثالا ثالثاً عنـدمـا كان مصطفى سعيـد في القطـار الى القاهرة، وقال له أحد الـرهبـان كممثل للمسيحية وبالتالي للغرب: «انك تتحدث اللغة الأنكليـزيـة بطـلاقة مذهلة». ص ٢٨ وهذا مديح يحوي الدهشة والأعجاب لا يمكن التعبير عنه مجاناً.

هو هنـا عبـارة عن الصورة التي يراها الانكليز، وهي تعبير عن حالـة خاصـة، عن حالـة شاذة، هي حالة مصطفى سعيد الذي لا تتسـع البلد لذهنـه واعجـازه، لهـذا، كانت صورة زائفة في رأس الغرب عن الفرد، وذلك على المستوى الشخصي لمصطفى سعيد.

أما عندما يصبح مصطفى سعيد صورة عامة للشرق، وهي دوماً من دافـع مفهـوم الغـرب «عنـا»، فهي ايضـا زائفة ولكن ما يجدر ملاحظتـه، أن الغـرب، في المستـويين الخـاص والعـام يبقى «مسحـوراً» بالشـرق، ومشـدوداً به، ومـا تريـد أن تخلص اليـه الـروايـة، أن انشداده هذا هو غير حقيقي، وبالتالي، فإن مفهومه عن الشرق هو غير حقيقي ايضا. ولنعط مثلا على ذلك في علاقة مصطفى سعيـد بآن همنـد: «كـانت صيـداً سهلا لقيتها وهي دون العشـرين، تدرس اللغـات الشـرقيـة في أكسفـورد، كانت حية، وجهها ذكي مرح وعينـاهـا تبرقان بحب الاستطلاع. رأتني فرأت شفقـاً داكنـاً كفجـر كاذب. كانت عكسي تحن الى منـاخـات استـوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية، كنت في عينيها رمزاً لكل هذا الحنين.» ص ٣٤.

الشرق أو مصطفى سعيد هنا هو صورة «لفجر كاذب» ولكن آن همنـد تسعى من وراء الصـورة الكـاذبـة الى أن تنتحر وهذه اشارة هامة لزيف العلاقة.

ولنعـط مثـلا ثانيـا على ذلـك في علاقـة مصطفى سعيـد بشيلا غرينود: «خادمة في مطعم في سوهو بسيطة حلوة المبسم، حلوة الحـديث. أهلهـا قرويـون من ضواحي هل. أغـريتهـا بالهـدايا والكلام المعسول، والنظرة التي ترى الشيء، فلا تخطئه. جذبها عالمي الجـديـد عليها. دوختها رائحة الصندل المحروق والند، ووقفت وقتاً تضحك لخيالها في المراة، وتعبث بعقد العاج الذي وضعته كأنشوطة حول جيدها الجميل.» ص ٣٨.

لنـلاحـظ أن مصطفى سعيـد في حالـة آن همنـد قد استعمـل الصـورة المشـدود اليهـا الغـرب في الشـرق لغاية في صدره، ألا وهي اصطيـاد فتـاة دون أن يهتم بالنتـائج: الانتحار هنا. كما وأنه في حالـة شيـلا غرينـود، قد لجأ الى نفس الطـريقـة وتحت نفس الصـورة لعـالمـه «الجـديـد عليها»، دون أن يبالي بالنتائج عندما يقـول: «دخلت غرفـة نومي بتـولا بكـراً، وخـرجت منهـا تحمل جرثوم المرض في دمها. ماتت دون أن تنبس ببنت شفة.» ص ٣٨.

ولنـلاحـظ أيضـا «طهارة» الفتاتين الغربيتين أمام «غول النساء الشـرقي» الـذي هو «جنوب يحن الى الشمال والصقيع» ص ٣٤، ولكن في حنينـه جنـون الشـرق ربما، وجنون الشخص، وجنون الفكـر، انـه يقدم على علاقاته دون وازع من ضمير، وهذا امتداد لصورة القلب «الباردة».

ونعطي مثالاً ثالثاً على ذلك في علاقة مصطفى سعيد بإيزا بيلا سيمـور، وفي هذه العـلاقـة التي قامت، كالعادة، حسبما «يصور مصطفى سعيد الاشياء بشكل غريب» ص ٤٢: «أجل، بيتنا على ضفة النيل تماماً بحيث أنني كنت اذا استيقظت على فراشي ليلاً، أخرج يدي من النافذة، وأداعب ماء النيل حتى يغلبني النوم» ص ٤٣ وستصل العلاقة بإيوابيلا سيمور «الطاهرة» مثل سابقتيها الى الانتحار.

إذن فهي غرابـة الصـورة التي تشد الغرب في الحالات الثلاث السابقة الى الشرق، وهي صورة مرافقة «بعطف مسيحي» ص ٤١ تجاه «مخلوق بدائي عادي» ص ٤١، أما في الحالة الرابعة، حالة جين مورس، فهي مضادة لما سبق، ليس هناك عطف مسيحي بل صلف وحقـد وبـرود، بعـد ان تنقلب «الطهـارة» الى «دنس» و

«تعهـر». ومن ناحية مصطفى سعيد، فعجز وتعب واستلام، جين مورس تنظر اليـه مثـل «ثور همجي لا يكل من الطراد» ص ٣٧، «آلة صماء» ص ٣٢. وهو ينظر اليها مثل سراب لمع في صحراء» ص ٣٣، أي في حالـة ما أن يبلغ عقـل الغرب ويتحضر فيغدو آلة صمـاء، وستظـل البـدائيـة في حالتـه باقية سواء أكان العطف هو المكرس نحوه او الكره، وهو سيرتبط بعلاقة مع امرأة على أساس أنه «الحقيقة» وهي السراب (انظروا كيف تنقلب الأدوار) ولكن، في هذه المـرة، من موقـع العـاجـز والمقهور. لهذا، تموت جين مورس قتلا بخنجر مصطفى سعيد دون أن تنتحر كالأخريات. إنه في هذا الفصل، لا يسعى وراء وضع حد للعلاقة الزائفة القائمة، ولكن ليثبت «رجـولتـه»، وهذه سمة للشرقي مستهلكة، وليحاول ان يرد عليـه، بالتـالي، دون أن ينجـح، الشعـور بالكـرامـة. هو يقتلها «اعتذاراً» لأكذوبة حياته ص ٣٣ مثلما يقول، لكنه لا يحدد معنى حياته، حتى بعد عودته الى القرية.

٢ ـ المفهوم «الحقيقي» للغرب عن الشرق

تحـاول الـروايـة أن تطرح بدائل ما هو واهم في العلاقة ما بين الشرق والغرب، وعلى مستوى مفهوم الغرب عن الشرق، وذلك من خلال العـلاقـة القـائمـة ما بين مصطفى سعيـد من جهة ومسز ومستـر روبنسن من جهـة ثانيـة، الانكليزيين اللذين استقبلاه في القاهرة، وعنيا بأمره في المدرسة وفي الشارع وفي البيت، الى أن غادر القاهرة الى لندن.

على الـمـسـتـوى الخـاص هنـاك شعـور صادق من طرف الانكليـزيين (أو الغرب) تجاه مصطفى سعيد، حتى ان منصطفى سعيد يقول عن مسز روبنسين إنها: «تضحك بمرح، وتحنو عليّ كما تحنـو أم على ابنهـا» ص ٣٠. إن سمـة «المرح» واحدة عند مسـز روبنسن وآن همنـد، وكـذلـك «الحنان» ورد فعل مصطفى سعيـد تجـاه الاثنتين هو ايضـاً واحـد، اذ كانت «الشهـوة» هي ما يشعر بها تجاه آن همند أو تجاه «أمه» مسز روبنسن. في حالة مسز روبنسن العـاطفـة فطـريـة وعفـويـة وأكثر صدقاً وأخلاقية، على الأقـل، لم تتحـول مسـز روبنسن الى عاهرة في فراش مصطفى سعيـد كآن همنـد، وعندما حكموا على مصطفى سعيد في ألأولد بيلي بالسجن سبع سنوات «لم يجد صدراً غير صدرها يسند رأسه عليه». ص ٢٩.

إنهـا صورة نجعيـة لقلب الغـرب تجـاه الشرق ستتحول على المستوى العام، الى وصال والتحام بين القلبين عندما تصبح مسز روبسن القـاهـرة أو هي: «... وأحسست كأن القـاهـرة، ذلـك الجبـل الكبيـر الـذي حملني اليه بعيري، امرأة اوربية، مثل مسز روبنسن تمـامـاً، تطـوقني ذراعهـا، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي، كان لون عينيهـا كلون القـاهـرة في ذهني، رمـادياً، أخضر يتحول بالليل الى وميض كوميض اليراعة». ص ٢٩.

يقـول «كـوميض اليـراعـة»، كمرادف للعلم، وبالتالي العقل، بينمـا كل الـوقت، تحاول مسز روبنسن أن تبعده عما هو «جاد»، أن تبعـده عن عقله: «أنت يامستـر سعيـد إنسـان خال تمـامـاً من المرح» ص ٢٩ وتقول أيضا: «ألا تستطيع ان تنسى عقلك أبدا»؟ ص ٢٩.

وكأن ذلـك شرط لحقيقـة الشـرق، «لانسجـام» ص ٣٠ مسـز روبنسن مع القـاهـرة ولكي «يحسن مسـز روبنسن اللغـة العربية ويعني بالفكـر الاسـلامي والعمـارة الاسلامية» ص ٢٩، كل هذه اهتمـامـات لهـا طابع الشعر والزهد والتصوف اي طابعه «القلب» حسب المعنى المستعمـل في الـروايـة، ولكنها أحادية، اذ مقابل التـآلف والالتفـاف الغـربي ـ ما ترمـز اليـه شخصيتـا مستـر ومسز روبنسن ـ مع وحـول الشـرق، الا أن هذا الشـرق في شخصية مصطفى سعيـد، «لم يحفـل بالحب الـذي اسبغا عليه» ص ٣٠، فلابـد بالتـالي، من انكسـار للعـلاقـة ولـو ظاهـريـاً، اذ لا يلبث مصطفى سعيـد أن يغـادر القـاهـرة دون أن يحزن أو ان يلوي على شيء «كان كل همه أن يصل الى لندن، جبلاً آخر اكبر من القاهرة لا يدري كم ليلة يمكث عنـده». ص ٣٠ كل طمـوحـه أن يصعـد جبـلاً أكبـر من الآخـر مطـارداً دومـاً بإحساس عدم الشعـور بالمعـروف، والتطـواف في الـوهم، وعـدم الأستقرار، وحتى في عالم الشعـر والمـوسيقى الغـربي ص ٣٩، وهو هنا مقدم كصورة ايجـابيـة للغـرب، نجده لا يشعر بشيء، اذ يقول: «ثلاثون عاما وأنـا جزء من كل هذا، أعـيش فيـه، ولا أحس جمـالـه

الحقيقي. . . » ص ٤٠ يقول لا أحس ولا يقول لا أريد، لأن لا ارادة له في الحقيقة انه من صنع غيره مثلما سنرى في الفصل القادم.

■ «أنا لست عطيلاً! أنا أكذوبة» ■

خلال محاكمة مصطفى سعيد يتطور مفهوم الغرب عن الشرق، اذ لدينا هنا المفهوم الرسمي، متمثلاً برأيين، الرأي الأول للمدعي العمومي السير آرثر هغنز، والذي هو «عقل مريع» ص ٣٥، وهو من تعلم مصطفى القانون على يديه في جامعة أكسفورد، والرأي الثاني للبروفسور ماكسول فستركين، وهو ايضا أستاذ لمصطفى سعيد، الأول كان ضده، والثاني كان معه. الأول أعطاه صورة «مريعة لرجل ذئب» ص ٣٦ والثاني جعل منه «عقلاً عبقرياً دفعته الظروف الى القتل» ص ٣٦ انهما رأيان رسميان مختلفان ومعبران في آن واحد عن صورتين للشرق كلتيهما أكذوبة:

«هذا المصطفى سعيد لا وجود له. انه وهم، أكذوبة. وأنا اطلب منكم أن تحكموا بقتل الأكذوبة». ص ٣٦ هذا ما كان يريد مصطفى سعيد أن يصرخ به في قاعة المحاكمة دون ان يفعل. ولهذا دلالات عديدة، منها: استمراراً لأكذوبة يتوقف على صانعها الذي هو العقل الغربي (أساتذة مصطفى سعيد في أكسفورد) لهذا، لم يقتل الأكذوبة فيه، عندما قتل جين مورس، بل جاء فعله «اعتذاراً». الأكذوبة ستستمر طالما هي من صنع العقل الغربي التي جعلها على صورته «عبقرية» واذا ما اختلفت الآراء في شأنها، فلأنها خرجت عن اللاعادي الرسمي الى القتل الذي هو فعل لا عادي غير رسمي وبربري بعيد عما هو «حضاري». وللخروج من المأزق «حول بروفسور فستركين المحاكمة الى صراع بين عالمين كان (مصطفى سعيد) احدى ضحايا ص ٣٧ انهما عالم العقل وعالم القلب، وليسا عالم التحضر وعالم التخلف مثلما يوحي النص اليه للوهلة الأولى اي نقل المحاكمة الى مستوى غير حقيقي، مستوى كاذب لانقاذ الأكذوبة. وكذلك في ان يصبح مصطفى سعيد الضحية تعميق اكثر للأكذوبة لهذا، يصرخ مصطفى سعيد دوماً في سره: «أنا لست عطيلا أنا أكذوبة: لماذا لا تحكمون بشنقي، فتقتلون الأكذوبة!» ص ٣٧ يصرخ في سره لأنه يعرف أن لا فائدة من الصراخ علانية اذ سيجد له العقل الغربي مخرجاً، وهو يصرخ في سره ايضاً لأنه يريد ان يكون عطيلا، فلا يستطيع، حقاً هو قاتل ديدمونة (جين مورس) لكنه ليس قاتل نفسه، ولا يمكنه ان يكون قاتل نفسه، انه نفسه المستمر بارادة أخرى بإرادة تصبح قدرية بالنسبة له، فيوقع (هو أو الطيب صالح) المأساة في نمطها الكلاسيكي الميلودرامي، ولا نقول في نمطها الكلاسيكي الشيكسبيري، التي هي نقض لواقع وتضييق لعلاقة اجتماعية هي في أساسها معقدة حتى أن «العقل»، في حالة مصطفى سعيد، يأخذ منحى «القلب»، اي ان هناك انقلاباً للأدوار لا غير. وهناك ايضاً انقلاب للتراجيديا: «غرفة نومي صارت ساحة حرب، فراشي كان قطعة من الجحيم، أمسكها فكأنني أمسك سحاباً، كأنني أضاجع شباباً، كأنني امتطي نشيداً عسكرياً بروسياً. وتفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها، أقضي الليل ساهراً، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب، وفي الصباح أرى الأبتسامة ما فتئت على حالها، فأعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى» ص ٣٧.

وانقلاب للأسطورة: «كأنني شهريار رقيق، تشتريه في السوق بدينار صادي شهرزاد متسولة في أنقاض مدينة قتلها الطاعون» ص ٣٧.

وانقلاب للواقع: «كنت أعيش مع نظريات كينز وتوني بالنهار، وبالليل أواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب» ص ٣٧.

ولنلاحظ أننا نقول انقلاب للتراجيديا وانقلاب للأسطورة وانقلاب للواقع، ولا نقول انقلاب في التراجيديا وانقلاب في الأسطورة وانقلاب في الواقع، لأن الحدث الجاري يجري على الهامش، وعلى مستوى التشبيه، أي في حقل اللغة التي لا تعكس الواقع لتبنيه بقدر ما «تفتته». (*) ولا تلبث شخصية مصطفى سعيد أن تصبح واحدة من شخصيات الأفلام الأمريكية المدعوة بـ «السيانس فيكسيون»: رأينا الجنود يعودون، يملؤهم الذعر، من حرب الخنادق والقمل والوباء. رأيتهم يزرعون بذور

الحرب القادمة في معاهدة فرساي، ورأيت لويد جورج يضع أسس دولة الرفاهية العامة. وانقلبت المدينة الى امرأة عجيبة، لا رموز ونداءات غامضة، ضربت اليها أكباد الابل، وكاد يقتلني في طلابها الشوق، غرفة نومي ينبوع حزن، جرثوم مرض فتاك. العدوى أصابتهن منذ الف عالم، لكنني هيجت كوامن الداء حتى استفحل وقتل» ص ٣٨.

هذه شخصية سوبرمانية حقاً تحت قشيب من الكلمات «بارع» التركيب، شخصية مريضة وباعثة للمرض في آن واحد، سادية ومازوشية في آن واحد، قوية وعاجزة في آن واحد، شخصية هي حقا غير حقيقية، من وهم ولكن، هل تصل بنا الى الحقيقة، الى حقيقة العلاقات الاجتماعية في المدينة حسب المصطلح الفلسفي القديم؟ الى حقيقة العلاقات بين المدنية والهجمية: «مدينة ضربت اليها أكاد الابل»؟ نحن لا نقف على شيء، وانما على أن «الحكمة القريبة المنال، تخرج من أفواه البسطاء، هي كل أملنا في الخلاص. الشجرة تنمو ببساطة، وجدك عاش وسيموت ببساطة، ذلك هو السر». ص ٤٥ أين هو ذاك السر في حقيقة الصراع الاجتماعي والذي يلقي في طيات مصطلح أخلاقي فضفاض وعام كمصطلح «البساطة»؟ ونحن بامكاننا أن ندحض «بساطة الجد» هذه عندما نعلم أنه سافر في شبابه الى مصر، وجمع المال، وعاد ليشتري أرضاً، ويبني بيتاً، ويزرع شجراً بكده وتعبه لا «بالبساطة» بل في كد وكدح الجد سر «البساطة» (*)

(*) (*) ولا يكتفي الراوي بنقلنا الى قيم منزوعة من جذورها المادي الصراعي الجدلي، بل ويجعل المستقبل متوقف على عالم طوباوي في زمن لن يأتي: «ولكن الى ان يرث المستضعفون الأرض، وتسرح الجيوش، ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر، الى ان يأتي زمان السعادة والحب هذا، سأظل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية» ص ٤٥.

حقاً مصطفى سعيد عبارة عن «طريقة ملتوية» لعلاقة اجتماعية لا يوجد فيها ما يربطه بعطيل، إنه أكذوبة.

■ الراوي كيف يرى العالم؟ ■

هل هو نقيض م. س. أم مكمله أم صورة عنه؟

بعد ان يعلن الراوي عن غرق م. س. مع أنه «يجيد السباحة» ص ٤٩، أي أنه يشككنا في غرقه، ونحسب انه اختفى كي يذهب الى «جبل أخر» ص ٢٨، حسب تعبير م. س نفسه، كي يحط عنه الرحال[1] ويبدأ فصلا آخر من مغامراته غير العادية، وبعد أن يقرن الراوي غياب م. س. بـ «ليلة قائضة من ليالي شهر يوليو» ص ٤٩، أي في الصيف الساخن بينما هو «جنوب يحن الى الشمال والصقيع» ص ٣٤، ومن هنا دافع الغرابة، وبفيضان النيل «وكان النيل قد فاض ذلك العام احد فيضاناته التي تحدث مرة كل عشرين أو ثلاثين عاما» ص ٤٩ ومن هنا ايضا دافع اللاعادية، حيث تصبح هذه الفيضانات «أساطير يحدث بها الآباء أبناءهم» ص ٤٩ ليصبح م. س في قريته - وليس في لندن - التعبير عن كل هذا، وليأتي اختفاؤه ليدعم اللاعادية في أمر من ذاكرة أهل القرية وخيالاتهم التي لا تتأخر عن اسباغ نهاية أو بداية لكل هذا عندما «أخلدوا الى الرأي انه لابد قد قامت غرقاً، وأن جثمانه قد استقر في بطون التماسيح التي يغص بها الماء في تلك المنطقة» ص ٥٠ علما بأن هناك «جثثاً حملها الموج الى الشاطيء... لم تكن بينها جثة مصطفى سعيد» ص ٥٠ أي ان التماسيح قد اختارت الجثة الى أسنانها، الا وهي جثة م. س. هي دون غيرها، وياللغرابة! من هنا، يؤكد الراوي على اختفاء لا عادي، وموت لا عادي، ورأي لأهل القرية لا عادي، لتأكيد أن: «مصطفى سعيد لم يحدث اطلاقاً، وأنه فعلاً أكذوبة أو طيف أو حلم أو كابوس ألم بأهل القرية تلك ذات ليلة داكنة خانقة، ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه.» ص ٥٠، وهو رأي للراوي لا عادي؛ لأن م. س. وحسب النص، لم يفعل ما هو مشين للقرية، إذن لماذا يصبح كابوساً لها؟ إن الراوي من خلال كل هذه الارهاصات، التي هي شخصية لديه، يريد أن يجيب على السؤال التالي: «هل كان من المحتمل أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد؟ قال انه أكذوبة فهل أنا أيضا اكذوبة؟»

ص ٥٢، لندخل عن طريق مباشر، في كنه تصوره الأخلاقي الأحادي للعالم، ولنكتشف تأرجحه بين صورة نقض ساذجة ل م. س. أو منطبقة.

■ صورة نقض ساذجة لمصطفى سعيد ■

بينما كان «الشمال» ل م. س. يمثل «البلاد التي تموت من البرد حيتانها» أو «السراب البارد» مثلما نفضل القول، يصبح «الشمال» في حالة الراوي شمالاً لا تأتي منه النسمات المنعشة المزيجة من رائحة الأرض والشجر: «... فمضيت أتسكع في شوارع البلد الضيقة المتعرجة، تلامس وجهي نسمات الليل الباردة التي تهب من الشمال محملة بالندى، محملة برائحة زهور الطلح وروث البهائم ورائحة الأرض التي رويت لتوها بالماء بعد ظمأ أيام، ورائحة قناديل الذرة في منتصف نضجها، عبير أشجار الليمون» ص ٥٠ ـ ٥١.

صحيح إن أزقة البلد الضيقة المتعرجة تذكر بأزقة لندن، واختلاط الروائح فيها، وإن اختلفت، وهي ذاتها في العاصمة الانكليزية، أي ان هناك صورة كلاسيكية واحدة لمكانين مختلفين، لكن الموقف منها هو الأهم، والموقف، في حالة الراوي، هو موقف دوماً أخلاقي أحادي، أمام الموقف اللاأخلاقي والاحادي دوما ل م. س. فها هو عندما «يمر ببيت ود الريس... يسمع زوجته تصرخ باللذة ويحس بالخجل لأنه اطلع على أمر لم يكن من حقه ان يطلع عليه.» ص ٥١ وكذلك «لم يكن يحق له أن يظل يقظاً يتسكع في شوارع البلد، وبقية الناس في أسرّتهم.» ص ٥١.

إنه ينطلق من موقف يبدو معارضاً لعادات أهل البلد وتقاليدهم (تسكعه، سماعه لصراخ اللذة، يقظته في الليل دون الناس) ولكنه يجعل من هذه العادات والتقاليد أثرها الأخلاقي عليه، فينوء بحملها، لينتهي التعارض بين موقفه منها وموقفه فيها، بينما ظل عليها م. س. خارجاً، حتى ما بعد عودته، وهذا ما يفسر اختفاءه.

ويربط الراوي إحساسه بالخجل الذي «اعتراه حين سمع مناغاة ود الريس مع زوجته... (بـ) تلك الصورة التي رسمها مصطفى سعيد... فخذان بيضاوان مفتوحتان» ص ٥٢، أي ان تلك صورة «رذيلة» ل م. س.، وما حدث للراوي كان صدفة. ومن ناحية أخرى، يحاول ان يظهر نفسه مرتبطاً بجده ارتباطاً كلياً، وهذا هو المستوى الأعظم الأخلاقي، على عكس م. س. الذي يرى السر في «البساطة» وذلك عندما «يصل عند بيت جده، فيسمعه يتلو أوراده استعداداً لصلاة الصبح. ألاينام أبداً؟ صوت جدي يصل، كان آخر صوت أسمعه قبل أن أنام، وأول صوت أسمعه حين استيقظ!.» ص ٥٢، بمعنى أنه هو أيضاً، كجده، «لا ينام أبداً»، وإلا كيف عرف بذلك؟

ويبتعد الراوي في موقفه الأخلاقي الأحادي اكثر عندما يقول عن جده: «وهو على هذه الحال لا أدري كم من السنين، كأنه شيء ثابت وسط عالم متحرك» ص ٥٢، أي انه الضمير أو هو البصيرة الثاقبة (نريد القول الثابتة)، حتى ان البلد يصبح له صورة: (البلد الآن ليس معلقاً بين السماء والارض، ولكنه ثابت، البيوت ثابتة) ص ٥٢. أي بعد لأارتباط البلد بشيء (معلقة بين السماء والارض) «تثبت» كالضمير الذي لا يتزعزع، فينقلنا بذلك من موقف لا حقيقي الى موقف لا حقيقي آخر، وكل ذلك ليبالغ من «اصالة البلد، ومن «أصالته» مقابل «عدم أصالة» م. س.، وخاصة عندما يتساءل: «قال إنه أكذوبة، فهل أنا ايضا أكذوبة؟» ص ٥٢. ليجيب الجواب «القاطع»: «انني من هنا» ص ٥٢. وإذا ما اعترف دون أن يقصد بأنه «عاش معهم على السطح، لا يحبهم ولا يكرههم» ص ٥٢، نجده يضيف بشكل «قاطع» ايضا: «كنت أطوي ضلوعي على هذه القرية الصغيرة أراها بعين خيالي اينما التفت» ص ٥٢ ـ ٥٣ وليقول لنا اذا ما رآها م. س. أيضا بعين خياله، إنه رآها على طريقته التي تختلف عنه، والمقصود بالطبع، تأكيد الاختلاف،

ومن منطلق الاختلاف بين الراوي وم. س. تبدأ جملة من التبريرات:

١ ـ منطق التبريرات فيما يخص غربته عن القريه:

«أحياناً في أشهر الصيف في لندن، إثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها. في لحظات خاطفة قبيل المغيب كنت

أراهـا، في أخريات الليل، كانت الأصوات الأجنبية تصل الى أذني كأنها أصوات أهلي هنا. » ص ٥٣

٢ ـ منطق التبرير فيما يخص دراسته :

«صحيح انني درست الشعر، بيد أن هذا لا يعني شيئا. كان من الممكن أن أدرس الهندسة أو الزراعة أو الطب، كلها وسائل لكسب العيش. » ص ٥٣.

٣ ـ منطق التبرير فيما يخص أصله وفصله :

«الوجوه هناك، كنت أتخيلها، قمحية أو سوداء، فتبدو وجوهاً لقوم أعرفهم، هناك مثل هنا، ليس أحسن ولا أسوأ. ولكنني من هنا، كما أن النخلة القائمة في فناء دارنا نبتت في دارنا، ولم تنبت في دار غيرها. » ص ٥٣.

٤ ـ منطق التبرير فيما يخص الاستعمار ومصيره :

«وكونهم جاؤوا الى ديارنا، لا أدري لماذا، هل معنى ذلك ان نسمم حاضرنا ومستقبلنا؟ إنهم سيخرجون من بلادنا ان عاجلاً أو آجلاً كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. » ص ٥٣.

والمرعب للأمر، في هذه الفقرة الأخيرة، أنه «لا يدري لماذا جاء المستعمرون الى بلاده».

وانه يرمي هاجس الحرية، الذي هو هاجس حياتي وتاريخي على تبعة التساؤل الساذج واللاتاريخي: «هل معنى ذلك أن نسمم حاضرنا ومستقبلنا»؟ ويؤكد في خروج المستعمرين تلك الحتمية، ولكن «القدرية»، أي، معناه، لنرضى بهم، وبمصيرنا البائس الحالي، لأنهم في الغد، وبقدرة قادر، سيخرجون (كذا)، من خلال منطق لا تاريخي، ووعي مثالي للعلاقة المعقدة القائمة بين مستعمر (بالكسر) ومستعمر (بالفتح)، بين مستغل (بالكسر) ومستغل (بالفتح)، بين قامع ومقموع، حيث يتحول التاريخ الى تسوية ارث ما بين طرفين دون احساس بالذنب ولا بالجميل: «سكك الحديد والبواخر والمستشفيات والمصانع والمدارس ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل. سنكون كما نحن، قوم عاديون، وان كنا أكاذيب، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا. » ص ٥٣.

انه منطق سكوني (سنكون كما نحن) يرى «اننا اذا كنا أكاذيب فمن صنع يدنا» (التعميم البورجوازي الصغير للطيب صالح) أي القاء كل شيء على تبعة الذات لا الوسط والظروف السياسية والشروط الأحتماعية الموضوعية التي هي الحاسمة في تشكيل النفس و «صنعها». ليست مرحلة من مراحل وعي الراوي، مثلما يمكن ان يتصور البعض، بل هي حالة ثبات للاوعيه حتى آخر الرواية.

■ الصورة المنطبقة ■

تنطبق صورة م. س. على صورة الراوي من وقت لآخر ويعبر الراوي عن ذلك بالقول التالي «مات مصطفى سعيد منذ عامين، ولكنني ما أفتأ اقابله من حين لآخر، لقد عشت خمسة وعشرين عاما، وأنا لم أسمع به: ولم أر، ثم، فجأة أجده في مكان لا يوجد فيه أمثاله واذا بمصطفى سعيد رغم ارادتي، جزء من عالمي، فكرة في ذهني، طيف لا يريد ان يمضي في حال سبيله. » ص ٥٣ ـ ٥٤.

اذن اللقاء، هنا انطباق، ف م. س. يشكل جزءاً من عالم الراوي وذهنه رغم ارادته، أي أن الراوي عبارة عن حقل مفتوح ل م. س. ويأخذ اللقاء هنا شكل المطاردة، كالقرية للراوي عندما كان في لندن، انه هاجس نفسي عميق، وفي الوقت ذاته، عالم قائم، أي ان انتحار م. س. أو غرقه غير حقيقيين.

ويحاول الراوي أن يخرج من الانطباق، ومقصده التضاد، فيسقط في الشك: «وإذا احساس بعيد بالخوف بأنه من الجائز الا تكون البساطة هي كل شيء. مصطفى سعيد قال إن جدي يعرف السر. الشجرة تنمو ببساطة، وجدك عاش، وسيموت ببساطة. هكذا، لكن هب أنه كان يسخر من بساطتي؟» ص ٥٤.

انه يعتبر نفسه «بسيطاً» ولكنه ليس واثقاً، اذ يقول «من الجائز ألا تكون البساطة هي كل شيء»، وهذا جيد، ثم لا يلبث أن يلغي الشك، ويدخل في السكون من جديد عن طريق صورة مكرورة ل م. س. يرسمها للراوي موظف متقاعد يلتقيه في القطار، صورة «غير عادية» ص ٥٥ عن م. س. «النابغة» ص ٥٥

«المعجزة» ص ٥٥ الذي له فعل السحر على الأشياء والناس والزمن، شخصية فوق الطبيعة وفوق العلم.

إن ولع الراوي بكل ما له علاقة ب م. س. وإصغاءه الشديد للحكايا التي عنه يدخلانه في صورته، فيسعى الى مكان فيها مريح متحولاً الى جزء منها: «وصمت الرجل برهة، فأحسست برغبة شديدة أن أقول إنني أعرف مصطفى سعيد، وإن الظروف ألقت بي في طريقه، فقص عليّ، ذات ليلة مظلمة قائظة، قصة حياته، وإنه قضى آخر أيامه في قرية مغمورة الذكر عند منحنى النيل، وإنه مات غرقاً، وربما انتحاراً، وجعلني أنا دون سائر الناس وصياً على ولديه»! ص ٥٦.

لنلاحظ الجملة الأخيرة، «وجعلني أنا دون سائر الناس وصياً على ولديه «لنؤكد الأهمية التي يسبغها الراوي لنفسه من موقعه في داخل صورة م. س. وبينما هو هنا جزء من عالم م. س. كان م. س. في بداية هذا الفصل جزءاً من عالم الراوي، أي أنه يعد هناك انطباعاً لصورتين ولعالمين بل هناك صورة لشخص واحد ولعالم واحد. وسؤال الشاب السوداني الذي يحاضر في الجامعة له حين أزال الراوي الصورة الزائفة التي رسمها ل م. س. «هل أنت ابنه»؟ ص ٦٠. هذا السؤال يؤكد الانطباق بين الشخصين، حتى ولو بقي التعبير عن ذلك دون تفسير: «وفي الخرطومك أيضا عرض لي طيف مصطفى سعيد، بعد محادثتي مع المأمور المتقاعد بأقل من شهر، كأنه جن اطلق من سجنه سيظل، بعد ذلك، يوسوس في آذان البشر ليقول ماذا؟ لا أدري.» ص ٥٨. بالطبع، لن يدري!

ورغم ذهابه الى الطبيعة، الى الحقيقة: «وتذكرت أيضا أنني حين خرجت من بيت مصطفى سعيد تلك الليلة، كان القمر الماحق قد ارتفع مقدار قامة الرجل في الأفق الشرقي...» ص ٥٨، أي رغم خروجه من الصورة فهو لا يستطيع ان يخلص من أثر «الوهم» المعادل ل م. س. عليه: «... كان القمر الماحق قد ارتفع مقدار قامة الرجل في الأفق الشرقي، وأنني قلت في نفسي إن القمر مقلم الأظافر. لا أدري لماذا خيل لي أن القمر مقلم الأظافر؟» ص ٥٨.

هو لا يدري لمطاردة الوهم له، والمعبر عنه بصورة القمر اللاعادية السابقة.

وينطبق الراوي وم. س. من خلال اكتمال الصورة، مرة اخرى، عندما «يتذكر ما قاله (م. س.) إن القاضي قبل ان يصدر عليه الحكم في الأولد بيلي قال له: «انك يامستر مصطفى سعيد، رغم تفوقك العلمي، رجل غبي! إن في تكوينك الروحي بقعة مظلمة، لذلك فانك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للناس: طاقة الحب» ص ٥٨.

فالتفوق العلمي ل م. س. مكتمل بطاقة الحب لدي الراوي، وما «نقص» غباء م. س. بذكاء الراوي، أو البقعة المظلمة في تكوين الأول الروحي بالبقعة المضيئة في تكوين الثاني الروحي هذا «النقص» هو التعبير عن الوصول الى «نقاء» الصورة وانطباق أبعادها، فكأنها بعد واحد خارج حدود الزمان والمكان، تصبح الأشياء فيها غير حقيقية، والناس كلهم، وليس الراوي فقط صورة ل م. س.: «هكذا في لحظة خارج حدود الزمان والمكان، تبدو له الأشياء، هو الآخر، غير حقيقية. يبدو له كل شيء محتملا. هو ايضا قد يكون ابن مصطفى سعيد، أو أخاه أو ابن عمه.» ص ٦٠.

■ نمطان من التفكير البورجوازي ■

يحاول الراوي، من خلال مسألة الاختلاف والانطباق، أن يأتي بنمطين من التفكير، محورهما، بالطبع، م. س. أحدهما لسوداني وآخر لأنكليزي، معتبراً أنهما «كانا يقولان كلاماً مثل هذا ويضحكان على مرمى حجر من خط الاستواء، تفصل بينهما هوة تاريخية ليس لها قرار» ص ٦٤.

فالاستشهاد السابق، وإن أوحى «برفع الكلفة» بين السوداني الأسود والانكليزي الأبيض، وبالموقع الواحد، اي بالانطباق من ناحية، ثم بالاختلاف من ناحية ثانية، عندما قال «تفصل بينهما هوة تاريخية ليس لها قرار» ففي الواقع، ليست هناك أدنى هوة تفصل بين الاثنين المعبرين عن نمطين من التفكير البورجوازي الواحد.

يعطي «السوداني» صورة زائفة ل م. س. ودوماً من خلال لغة التهويل السائدة:

«مصطفى سعيد كان أول سوداني تزوج انكليزية، بل انه كان أول سوداني تزوج أوربية إطلاقاً. أظن انكم لم تسمعوا به، فقد نزح منذ زمن، تزوج في انكلترا، وتجنس بالجنسية الانكليزية. غريب أن أحداً هنا لا يذكره، مع أنه قام بدور خطير في مؤمرات الانكليز في السودان في أواخر الثلاثينات. انه أخلص أعوانهم. وقد استخدمته وزارة الخارجية البريطانية في سفارات مريبة في الشرق الأوسط. وكان من سكرتيري المؤتمر الذي انعقد في لندن سنة ١٩٣٦. انه الآن مليونير، ويعيش كاللوردات في الريف الانجليزي.» ص ٥٩.

ينفي الراوي، بالطبع، هذه الصورة الزائفة، عندما يرسم صورة م. س. في القرية، ولكن الأهم من هذا ما يقوله «الانكليزي» فيه: «وهنا تدخل الرجل الانكليزي، وقال انه لا يدري صحة ما قيل عن الدور الذي لعبه مصطفى سعيد في مؤامرات السياسة الانكليزية في السودان. الذي يعلله أن مصطفى سعيد لم يكن اقتصاديا يركن اليه.» ص ٦١

صحيح هناك «اختلاف» بين الرأي الأول والرأي الثاني، بينما هناك «انطباق» عندما ننتقل من صورة للسياسة زائفة ل م. س (رسمها السوداني) الى صورة للاقتصاد زائفة لم. س. (رسمها الانكليزي): «كان ينتمي الى مدرسة الاقتصاديين الفابيانيين الذين يختفون وراء ستار التعميم هروباً من مواجهة الحقائق المدعمة بالأرقام» ص ٦١.

ومقابل الصورة الاجتماعية الزائفة ل م. س. (رسمها السوداني) من عين السوداني للأنكليزي: «أول سوداني تزوج انكليزية... الخ ص ٥٩.

لدينا صورة اجتماعية اخرى زائفة لنفس الشخصية (رسمها الانجليزي) ولكن من عين الانكليزي للسوداني: «يظهر أنه زير النساء. خلق اسطورة من نوع ما. الرجل الأسود الوسيم المدلل في الأوساط البوهيمية. كان، كما يبدو، واجهة يعرضها افراد الطبقة الأرستقراطية الذين كانوا في العشرينات وأوائل الثلاثينات يتظاهرون بالتحرر. يقال إنه كان صديقاً للورد فلان ولورد علان. وكان ايضا من الأثيرين عند اليسار الانكليزي... الخ» ص ٦٢.

الخلط في الصورة واضح هنا. ف م. س. عبارة عن خطوط متقاطعة بين البوهيمي والأرستقراطي واليساري واليميني، وهو في كل هذا كان «واجهة للتحرر» لا غير.

ويتحول اي الانجليزي، من حول م. س. «لو انه تفرغ للعلم لوجد اصدقاءُ حقيقيين من جميع الأجناس، ولكنتم قد سمعتم به هنا. كان قطعاً سيعود، وينفع بعلمه هذا البلد الذي تتحكم فيه الخرافات» ص ٦٢، الى رأي حول البلد وأهله: «ها أنتم تؤمنون بخرافات من نوع جديد، خرافة التصنيع، خرافة التأميم، الوحدة العربية، خرافة الوحدة الأفريقية. إنكم كالأطفال تؤمنون ان في جوف الأرض كنزاً ستحصلون عليه بمعجزة ستحلون جميع مشاكلكم، وتقيمون فردوساً. أوهام. أحلام يقظة. عن طريق الحقائق والأرقام والاحصائيات، يمكن أن تقبلوا واقعكم، وتتعايشوا معه، وتحاولوا التغيير في حدود طاقاتكم.» ص ٩٢ - ٦٣.

أولاً عدا عن الخلط بين ما هو خرافات وأوهام وطلاسم وبين ما هو آمال قومية ومطامح سياسية واجتماعية هناك دعوة لا علمية رغم أن القائل يدعو الى التفرغ للعلم - الى ما يسميه بـ «الحقائق والأرقام والاحصائيات»، وهو يريد أن يقول للسودانيين: كونوا واقعيين وارضوا بما أنتم فيه من «خراء»، وبما يمكنكم فعله «في حدود طاقتكم» التي هي محدودة في الاساس [1] وبالطبع سينبري لسوداني، بنفس الطريقة واللغة، منفذاً آراء الانكليزي، بينما خلد الراوي الى أفكاره قائلاً ما جدوى النقاش؟ هذا الرجل - شارد - هو الآخر متعصب. كل أحد متعصب بطريقة أو خرى.

لعلنا نؤمن بالخرافات التي ذكرها، ولكنه يؤمن بخرافة يدة، خرافة عمرية، هي خرافة الاحصائيات. ص ٦٣.

يهكذا ينقلب تحليل العلاقات بين مستعمر ومستعمر، بين

مستغـل ومستغـل، بين قوي وضعيف، الى نوع من «التعصب» والى تلاعب بالكلمات وأي كلام كان، وبدلاً من تحديد العوامل الاقتصـادية من خلال بنية الأنتاج وتطور العلاقات المنتجة فيها: اقطـاعيـة أو رأسمـاليـة أو شبه رأسمالية أو رأسمالية هجينة سائدة سواء أكانت سودانية او انكليزية أو هندية أو تركمانية أو «قردية»، نجـدنـا نسقـط في التعميم، والمنطق الـلاعلمي، والتصـور الأخلاقي للاقتصاد السياسي والاختلاف في الانطباق، وكل ذلك على مستـوى الحشـو وثـرثـرة «المثقفين» فيمـا بينهم، مع غياب كامـل للصـراع الطبقي (الاجتمـاعي منه والوطني) موتور التاريخ ومعيار تطوره الوحيد.

■ الثنائية الأخلاقية المهيمنة ■

من منطلق هذا التقسيم المثالي: شرق / غرب، خير / شر، صالـح / طالـح، طيب / سيء، أو التـوفيق المثـالي بين شرق وغرب، خير وشر، صالح، وطالح، طيب وسيء. . . الخ، يأخذ الـراوي بعرض فلسفته عن الكون والحياة: «الدنيا تسير باختيارنا أو رغم أنوفنا» ص ٦٥ «وأنا كملايين البشر، أسير، أتحرك بحكم العـادة في الغـالـب في قافلة طويلة تصعـد وتنزل، تحط وترحل. والحيـاة في هذه القـافلة ليست كلهـا شرا.» ص ٦٥ اذن، هنـاك عمليـة «صعـود ونـزول» أو تحرك بينهما وفق العادة فحسب، أي بشكل ميكانيكي، وفي قافلة طويلة ليست الحياة فيها لا شراً كاملاً ولا خيرا كاملاً هي جمع بين الاثنين حتى وإن انقسمت ما بينهما.

هناك من يختار وهناك من لا يختار، وإذا اختار فـ: «بعضنا يصلي جمـاعـة وراء الشيـخ، وبعضنـا يتحلق حلقات يرقصون ويغنون ويصفقون» ص ٦٥ ـ ٦٦. أي ما بين مؤمن وفاحش!

وتصبـح للطبيعـة الصفـة الأخـلاقيـة الثنـائية المهيمنة: أسود وأبيض «وحين يبين الخيـط الأبيض من الخيـط الأسود نقول. . . الـخ» ص ٦٦ حر وبـرد أو فجـر وليـل: «أشبـاح الليـل تتبخر مع الفجر، وحمى النهار تبرد مع نسيم الليل» ص ٦٦ جنوب وشمال أو غرب وشـرق: «النهـر بعـد أن كان يجـري من الجنـوب الى الشمـال ينحني فجأة في زاويـة تكاد تكون مستقيمة، ويجري من الغرب الى الشرق». ص ٦٦. . . الخ.

أمـا عن م. س. فالثنـائيـة الأخـلاقية تلاحقه من داخل الصفة الميتافيزيقية التي له، هو كلي الوجود ـ مثلما رأينا ـ وذلك عندما أمكنه ان يصبح في أي مكان وفي أي واحد من البشر، ومع هذا، يحـاول الـراوي أن ينفيـه من فكـره: «لكن أرجـو ألا يتبـادر الى أذهـانكم، ياسـادتي، أن مصطفى سعيد أصبح هوساً يلازمني في حلي وترحالي» ص ٦٥ هو ينفيه من فكره أو في فكره، ولكنه يبقى موجودا في مكان آخر داخل هذا الفكر أو خارجه.

وهو كلي العلم رغم غيابه: «انني أترك زوجتي وولدي وكل مالي من متـاع الـدنيا في ذمتك، وأنا أعلم أنك ستكون أميناً على كل شيء.» ص ٦٩ إنـه يعلم كل شيء مسبقـاً، وهـو كامن في المستقبـل مع أنـه صار ماضيـاً، إذ أنه، حسب أهل القرية، مات غرقـاً، ومـا طلب الى الـراوي الاهتمـام بزوجة وولديه الا محض شكليـات، أولا لأن الـراوي وم. س. كليهما واحد، وثانياً لأن ما يقولـه م. س. سوف يقـع: لا يريد لولديه أن يسافرا مثلما فعل، وأن ينشئا نشأة غير عادية مثل نشأته هو اللاعادية: «جنّبهما مشقة السفر، وساعدهما أن ينشئا نشأة عادية، ويعملا عملاً مفيداً» ص ٦٩، وعندما نتساءل كيف؟ لابد أن يأتينا الجواب المثالي التالي: «اذا ينشئـا مشبعين بهـواء هذا البلد وروائحـه وألـوانـه وتـاريخـه ووجـوه أهله وذكـريـات فيضـاناته وحصاداته. . . الخ» ص ٧٠، وكأن كل من سافـر سيتنكـر لكـل هذا، وكأن كل هذا هو شرط للنشأة «العـاديـة». إنهـا فكـرة مكـرورة على طول الـرواية تؤرق الراوي، وتبعث على الأرق صورة ثنائية للعادي واللاعادي للرثاء والبطولة ص ٧٠، للبقاء والذهاب، ص ٧٠ للرحيل والاستقرار: «ذاك النـداء البعيـد لا يزال يتـردد في أذني، وقـد ظننت أن حياتي وزواجي هنا سيسكتانه» ص ٧٠.

ومن موقع «الكلي العلم» يقول م. س.: «انني أعرف بعقلي ما يجب فعله، الأمر الذي جربته في هذه القرية، مع هؤلاء القوم السعـداء». ص ٧١ هل حقـاً هم سعـداء؟ هؤلاء القـوم من أهـل القـريـة البائسة المنعزلة على ضفة النيل؟ وكيف هم سعداء؟ وما معنى السعـادة هنـا؟ هذه الفكـرة التي كان يرددهـا المستعمـرون والتي تقـول: أتركوهم في حالهم الذي اعتادوه، أي في بؤسهم،

فهم لا حاجة «للتقدم»، انهم سعداء في هذا الوضع، «والحضارة» سوف تقلقهم وتقض من مضاجعهم! وهذه هي الفكرة التي دافع عنها توفيق الحكيم في كل انتاجاته فيما يخص «الفلاح الفرعوني السعيد»! وأين هم الفلاحون في «موسم الهجرة الى الشمال»؟ يراهم الراوي من بعيد كرحالة أوكسائح في باخرة تمخر الماء: «الرجال صدورهم عارية، يلبسون سراويل طويلة، يقطعون أو يزرعون حين تمر بهم الباخرة كقلعة عائمة وسط النيل، يرفعون قاماتهم ويلتفتون اليها برهة ثم يعودون الى ما كانوت فيه». ص ٦٦ الباخرة كقلعة، وهو متحصن فيها، وهم كبشر سريعي العطب[1] صورة عابرة، وربما الصورة الوحيدة في الرواية ومن موقفه الأخلاقي الأحادي يتساءل: «هل هؤلاء الناس الذين يطلق عليهم «الفلاحون» في الكتب»؟ لو قلت لجدي إن الثورات تصنع باسمه، والحكومات تقوم وتقعد من أجله لضحك» ص ٦٨ أولاً جد الراوي ليس في الفلاحين الذين تصنع الثورات بأسمهم، انه يحتل ما نسميه بالبورجوازية الفلاحية الصغيرة أو المتوسطة، والتي حسب موقعها الطبقي، لها مصلحة في ترك الأمور على عواهنها: «كل الذي يفلحون فيه يجيئون الينا مرة كل عامين أو ثلاثة بجماهيرهم ولواريهم ولافتاتهم يعيش فلان ويسقط علان. كنا مرتاحين أيام الانكليز من هذه الدوشة» ص ٦٨ بينما الانتخابات تعبر عن الديموقراطية. على الأقل، هو لا يفضح «ديمقراطية الأنظمة المشرقية ثانياء: الراوي لا يحدد عند نقده بل يعمم: «وبالفعل يمر بنا جمع من الناس لوري قديم وهم يهتفون: عاش الحزب الوطني الديموقراطي الاشتراكي! (*) هل هؤلاء الناس الذين يطلق عليهم «الفلاحون» في الكتب؟» ص ٦٨ التعميم هنا واضح فتذهب معاني «كالثورة» و «الديمقراطية» و «الاشتراكية» هباء. صحيح هناك اشتراكيون زائفون، ولكن هناك اشتراكيون حقيقيون، والنص لا يحدد الفرق بينهما، حتى أنه لا يحدد معنى «الحكومة» منحى وبرنامجاً، واتجاها، فيرمي الجميع في سلة واحدة، وكل هذا من دافع تلك الثنائية الأخلاقية المثالية المهيمنة.

■ دور م. س. ■

يقول الراوي عن م. س.: «مصطفى سعيد كان يحضر الصلوات في المسجد بانتظام. لماذا كان يبالغ في تمثيل ذلك الدور المضحك؟» ص ٦٨، ونحن نرى أن الراوي يلقي على م. س. بكل ارهاصات المذنب «سلباء» أو «ايجاباء» ويجعل منه دمية متحركة أو حجراء في لعبة شطرنج يقوده كما يشاء ويرضى. صحيح، هو يلعب لعبة التشويق البوليسية، على طريقة أجاثا كريستي عندما يتساءل وحده ثم يجيب وحده أيضاء دون أن يطلب اليه أحد ذلك: «هل جاء الى هذه القرية النائية يطلب راحة البال؟ لعل الأجابة في تلك الغرفة المستطيلة ذات النوافذ الخضراء. ماذا اتوقع؟ هل أتوقع أن أجده جالساء على كرسي وحده في الظلام؟ أم اتوقع أن أجده معلقاء من رقبته بحبل يتدلى من السقف؟ والرسالة التي تركها في ظرف مختوم بالشمع الأحمر متى كتبها؟» ص ٦٨ - ٦٩.

طريقة أجاثا كريستي التي يقلدها الراوي هي المضحكة، وليس دور م. س. مثلما يدعي الراوي، لأن م. س. لا يسعى الى دور مضحك في حياته، وإن كان هذا الدور ميكانيكياء، فالنهاية التي اختارها، ألا وهي الأختفاء الملغز، هي نهاية تراجيدية، وليست ميلودرامية، مثلما يدعي الراوي مرة أخرى: «اذا كان مصطفى سعيد قد اختار النهاية، فإنه يكون قد قام بأعظم عمل ميلودرامي في رواية حياته» ص ٧١.

إن لهذا الاختفاء الملغز، أو الرحيل المفاجيء معنى حياتياً في هذه الشخصية، معنى تراجيدياء في الحدث الأخير، وما هو ميلودرامي هنا: الصورة التي يرسمها الراوي عن الرحيل، وليس الرحيل ذاته الصورة الواحدة في صورتيها الاثنتين (١) جنوباء (٢) وشمالاء: (١) «وإذا كان الاحتمال الآخر هو الصحيح، فإن الطبيعة تكون قد مضت عليه بالنهاية التي كان يريدها لنفسه. تموز. عز الصيف في شهر يوليو العتيد. النهر اللامبالي فاض كما لم يفض منذ ثلاثين عاماء. الظلام يصهر عناصر الطبيعة جميعاء في عنصر واحد محايد، أقدم من النهر ذاته، وأقل منه اكتراثاء، هكذا يجب أن تكون نهاية هذا البطل». ص ٢١ (٢) «إنما هل هي فعلاء

النهاية التي كان يبحث عنها؟ لعله كان يريدها في الشمال، الشمال الأقصى، في ليلة جليدية عاصفة، تحت سماء لا نجوم لها، بين قوم لا يعنيهم أمره، نهاية الغزاة الفاتحين. » ص ٧١

ويربط الراوي غياب أو اختفاء أو هرب أو رحيل أو مقتل أو موت (كل هذه الاحتمالات البوليسية) يربطها بلحظة عدم الحكم على م. س. بالموت حين محاكمته، هذه اللحظة التي اعتبرها مؤامرة ضده من طرف: «المحلفون والشهود والمحامون والقضاة» ص ٧١ ليحرموه من «لذة» الموت التي لقيها أخيراء في النيل! وكان موقف الكولونيل همند، والد ان همند التي انتحرت بسبب م. س. أي الممثل للكولونيالية العسكرية، موقفاء مجسداء لمؤامرة العفو عنه تلك، عندما لم يجزم في أن م. س. قد كان سبباء في انتحار ابنته، فأخذ صورة العدل من ناحية: «هذا هوالعدل وأصول اللعب كقوانين الحرب والحياد في الحرب، هذه هي القوة التي تلبس قناع الرحمة» ص ٧٧ وأخذ صورة الخير من ناحية ثانية: «حتى الكولونيل همند الذي كنت أتوسم فيه الخير، ذكر زيارتي لهم في لفربول، وانني تركت في نفسه أثراء حسناء. » ص ٧٢ بينما المعنى الضمني «للخير» هنا هو «الشر»، فقد كان م. س. يطمع في أن يدينه، وبالتالي، أن يكون الحكم عليه بالموت، وفيما يخص «عدالة» الكولونيل، فهو لم يكن في قصده ذلك، ولكن الراوي الذي يفرض على القارىء وجهة نظره.

إنه يفرض على القارىء وجهات نظره (بصيغة الجمع) وتوجهاته (بصيغة الجمع أيضا)، فما هو بعد كل ما رواه عن م. س. يحاول أن ينفي ملاحقته له، وبالتالي ملاحقته للقارىء: «إنما أنا لم أجيء الى هنا لأفكر في مصطفى سعيد» ص ٣، أيضحك على القارىء الى هذه الدرجة، أم يظنه حجر شطرنج ك م. س. بين أصابعه؟ وما هو بعد كل الرموز «الايجابية» التي ألصقها بالقرية وأهلها، في محاولة منه لأزالة الوهم عن النفس، يسقط في الوهم، ويسقط القارىء معه: «هنا تبدأ أشياء، وتنتهي أشياء، ومنطقة صغيرة من هواء بارد رطب يأتي من ناحية النهر، وسط هجير الصحراء، كأنه نصف حقيقة وسط عالم مليء بالأكاذيب. أصوات الناس والطيور لحيوانات تتناهى ضعيفة الى الأذن كأنها وساوس، وطقطقة مكنة الماء المنتظم تقوي الأحساس بالمستحيل. » ص ٧٣.

ولكن لابد من مخرج أمام الاحساس بالمستحيل، الاحساس بالوهم الذي هو م. س. ذاته كإحساس ملازم للراوي، ودور منشط أو مثبط للوهم، لابد من مخرج عن طريق صورة كلاسيكية للنهر الذي يعني الحياة: «والنهر، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية، يجري نحو الشمال، لا يلوي على شيء قد يعترضه جبل، فيتجه شرقا، وقد تصادفه وهدة من الأرض، فيتجه غربا، ولكنه إن عاجلاء أو اجلاء يستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر الى الشمال. » ص ٧٣.

صحيح ان النهر هنا كصورة كلاسيكية هو الحياة، ولكن دلالاته مصطنعة يحكمها دوماء الموقف الأخلاقي المثالي الأحادي من العلاقة شرق ـ غرب ـ ثم حتمية التوجه نحو الشمال.

مقارنة بين «القديم» «والجديد»

يعود الراوي، دون كلل، الى مقارنات مثالية بين «القديم» و «الجديد»، بين «الأصيل» و «الدخيل» ليس لنقض «القديم» في الحالة الأولى بل لتأكيده، ولا لنقض «الدخيل» في الحالة الثانية بل لتأكيده أيضا وبين «الدخيل» و «القديم» يقيم معادلاته: «الدنيا لم تتغير بالقدر الذي تظنه، تغيرت أشياء، طلمبات الماء بدل السواقي، محاريث من حديد بدل محاريث الخشب. أصبحنا نرسل بناتنا للمدارس. راديوهات. أوتومبيلات. تعلمنا شرب الويسكي والبيرة بدل العرقي والمريسة، لكن كل شيء كما كان» ص ١٠٣.

إذن، الشكل فقط الذي تغير، أما الجوهر، فبقي على حاله. وربما كان في الأمر شيء من الحقيقة، لكن الراوي لا يبحث عن الأسباب، بقدر ما هو مأخوذ بالمسوغات، ولصالح «القديم» المتمثل في جده، وفي كل ما يعود اليه: «وقفت عند باب دار جدي في الصباح، باب ضخم عتيق من خشب الحراز، لاشك انه استوعب حطب شجرة كاملة، صنعة ود البصير... ولكنه لم يعد يصنع مثل باب بيت جدي، بعد أن اكتشفت الأجيال اللاحقة من أهل البلد أبواب خشب الزان وأبواب الحديد، يجلبونها من أم درمان» ص ٧٤.

في الاستشهاد السابق مقارنة بين باب الجد المصنوع من خشب الحراز الغالي والذي يندر وجوده وبين الأبواب المصنوعة من خشب الزان وأبواب الحديد الرخيصة و «الحديثة»، لتأكيد علاقة الجد بما هو غالي وأصيل من الشجر، وبالتالي لتثمين علاقته بالأرض حيث تشكل داره جزءاء منها: «هذه الدار الكبيرة ليست من الحجر ولا من الطوب الأحمر، ولكنها من الطين نفسه الذي يزرع فيه القمح، قائمة على اطراف الحقل تماما تكون امتداداء له» ص ٧٥.

إن أشياء الجد، أو بالأحرى ما يمتلكه الجد، ومصطلح الامتلاك في محله بعد أن تبرجز وبنى داراء «لها غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها لصق بعض في أوقات مختلفة، إما حسب الحاجة اليها أو لأن جدي توفر له شيء من المال لم يجد وسيلة أخرى ينفقه فيها» ص ٧٥. إن أشياء الجد تصبح ميزاناء للغرور أو التواضع: «ارتفاع السرير عن الأرض، في زعم جدي، من الغرور، وقصره من التواضع» ص ٧٥. تصبح استمراراء لحركة قديمة: «تخيلت جدي جالساء على فروة صلاته، وفي يده مسبحته من خشب المندل، تدور في حركة دائبة كقواريس الساقية» ص ٧٥ تصبح ترمومتوراً ضد الطقس: «دار متاهة، باردة في الصيف دافئة في الشتاء ص ٧٦ تصبح إعجازاً ضد الزمن «إذا نظرت اليها (الى دار الجد) من الخارج، دون عطف، أحسست بها كياناء هشاء لن يقوي على البقاء، ولكنها تغالب الزمن بشيء كالمعجزة.» ص ٧٦ وتتكرر الاسطوانة دائمًا في ارتباط الجد وداره بالحقل: «هذه الدار مصيرها مرتبط بمصير الحقل...» ص ٧٦ ولكن الزمن هنا يقف، لأنه متوقف على شخصية «البطل الأوحد»، فنحن لا نراه كعلاقة اجتماعية، ولا في علاقاته مع غيره من الفلاحين، اننا نراه كعلاقة ميتافيزيقية كحالة فريدة، ومن خلال علاقاته مع عدد من الفلاحين المتبرجزين و «المهووسين» مثلما سنرى.

وتصبح أشياء الجد ميزاناء بين التقشف والترف: «رائحة تذكرني بتقشف جدي في العيش، وترفه في لوازم صلاته» ص ٧٦ تصبح فخاراء ومدعاة للزهو: «وهو يفتخر خاصة بمسبحته لانها من خشب الصندل ويداعب حباتها، ويمسح بها وجهه، ويستنشق رائحتها». ص ٦، تصبح تميمة يطرد بها الشيطان «وكان اذا غضب من أحد أحفاده ضربه بها (بالمسبحة) على رأسه، يقول إن ذلك يطرد الشيطان» ص ٧٧.

ويصل الراوي الى هذه الخاتمة الاولى: «وهذه الأشياء جميعا مثل غرف داره، والنخل في حقله، لها تاريخ قصّه عليّ جدي مراراء وتكراراء، في كل مرة يحذف شيئاء ويضيف شيئاء» ص ٧٧ وهو في نيته أن يعطي أهمية لتاريخ القرية من خلال جده بينما يقدم تاريخاء خاصاء لجده، تاريخاء «فريدا» ص ٧٧ «لكيان عتيق» ص ٧٧ وجد وقت وجدت الأرض (١) أي لا تاريخا.

ويصل الراوي الى هذه الخاتمة الثانية: «نحن بمقاييس العالم الصناعي الأوربي، فلاحون فقراء، ولكنني حين اعانق جدي أحس بالغنى كأنني نغمة من دقات قلب الكون» ص ٧٧.

١ - في «نحن» وكذلك في «هم» (مقاييس العالم الصناعي الاوروبي) تعميم، وديماغوجية، وسكونية، وغباء ذهني للراوي.

٢ - بأي حق يتكلم عن الفلاحين الفقراء ويعتبر نفسه واحداء منهم، وهو الموظف الكبير في الحكومة؟ وهو، ايضا، لا موقفاء ولا ممارسة، معهم أو منهم.

٣ - ومن عملية التسويغ المتبعة، في حالة جده، يريد القول ان كل غنى جده هذا لا شيء أمام «العالم الصناعي الاوروبي» إذن، هو، بالنسبة الى ذلك العالم «فقير» مادياء، أما روحياء فهو «غني» أغنى من الأوروبيين أنفسهم، وهذا ما يفسر إحساس الراوي بالغنى عند معانقته لجده.

ويصل الراوي الى هذه الخاتمة الثالثة: انه (الجد) ليس شجرة سنديان شامخة وارفة الفروع في أرض منت عليها الطبيعة بالماء والخصب، ولكنه كشجيرات السيال في صحاري السودان، سميكة اللحى، حادة الأشواك، تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة. وهذا وجه العجب! إنه عاش أصيلاء رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام» ص ٧٧ أولاء هذا التعبير «فساد الحكام» يتكرر في أكثر من موضع بمعناه الأخلاقي و «كفك عتب» لا غير، لأن المسألة ليست مطروحة على أساس الصراع الاجتماعي، ولكن صراعاء ميتافيزيقياء واهماء يأخذ فيه «الحكام» مكاناً الى جانب الطاعون والمجاعات والحروب بمعناها التجريدي وبنفس طريقة التهويل التي عرض فيها م. س. يعرض جده وكيان جده في حالة م. س. قدح، وفي حالة الجد مدح، وفي

مقصده اعطاء البديل، ولكنه لا يعطي البديل بقدر ما يعطي التسويغ، وفي التسويغ بعض المفارقات «العجيبة». ان وجه العجب - عبارة محببة للراوي - في صورة الجد المكرورة عن «الخير»، فنحن لا ترى فيه الا ما هو «ايجابي»، ومدعاة ذلك الموقف الذاتاني والأناني للراوي، والقائم على «الزهو»، زهو يأخذ بعداً شوفينياً أحياناً، أو عنصرياً أحياناً أخرى.

■ الجنس «العربي» ■

يعطي الراوي صورة تقليدية «للعربي المنكاح»، وهو يقدمها بتلذذ واضح، رغم محاولته الميكانيكية - كما هي العادة - لنقضها بصورة تقليدية أخرى «للعربي النقي». الأولى عبرت عنها شخصية ود الريس، والثانية شخصية الجد، وفي كلتا الحالتين بقيت المرأة «جارية» للرجل لا حقوق لها. إن لمن المفترض أن يكون هذا وضع المرأة السائد في المرحلة المعبر عنها فنيا، لكن كل محاولات الراوي في «الدفاع عنها» تذهب سدى، لأنها تبقى رهن عادات وتقاليد المرحلة، بل وجزءاً منها.

الصورة الأولى «للعربي المنكاح» في حكاية ود الريس هذه: «وبعد، يا حاج أحمد (الجد) أركبت البنت أمامي على الحمار، وهي تفلفص، وتتلوى، وبالقوة جردتها من جميع ثيابها حتى اصبحت عارية كما ولدتها أمها، كانت فرخة عديلة من جواري بحري بلغت توها. النهد يا حاج أحمد كأنه طبنجة، والكفل اذا طوقته بذراعيك لا تصل حده. وكانت مدهنة ومدلكة جلدها يلمع في ضوء القمر، وعطرها يدوخ العقل، ونزلت بها الى منطقة رملية وسط الذرة، ولما قمت عليها... الخ» ص ٧٨.

ويتابع الراوي وصفه لود الريس: «وواضح أن ود الريس يدرك ذلك، وقد سمعت أنه كان في شبابه اية في الحسن، وأن قلوب الفتيات كانت تخفق بحبه قبلي وبحري، أعلى النهر وأسفله. كان كثير الزواج والطلاق، لا يعنيه في المرأة أنها امرأة، يأخذهن حيثما اتفق، ويجيب اذا سئل: الفحل غير عواف.» ص ٨٢.

طبعاء الرجل هو الأجمل، وهو من تخفق قلوب الفتيات بحبه، وكل الفتيات في كل مكان، وليس العكس، وهو يأخذ المرأة كموضوع نكاح فقط، ليبدو الجنس كمرادف للفحولة. واذا كان هناك نقد لهذا، فهو خارجي، لأن الراوي يبدو متعاطفاً مع ود الريس، حتى وإن لم يكن متفقاً معه.

والمرأة كموضوع نكاح تبدو مجسدة في شخصية بنت مجذوب، التي يتعاطف معها الراوي ايضاً الى حد الاعجاب، وذلك عندما يجعلها تقول متلذذاً هو لا متلذذة هي: «عليّ الطلاق ياحاج أحمد كنت حين يرقد زوجي بين فخذي أصرخ صراخاً تجفل منه البهائم المربوطة في مراحها في الساقية... عليّ الطلاق، كان عنده شيء مثل الوتد حين يدخله في أحشائي لا أجد ارضاء تسعني. كان يرفع رجلي بعد صلاة العشاء، وأظل مشبوحة حتى يؤذن اذان الفجر. وكان حين تأتيه الحالة يشخر كالثور حين يذبح... الخ» ص ٧٩ - ٨٠.

وإذا كان هناك إحساس بأن المرأة لها دور في عملية الجنس (كنت حين يرقد زوجي بين فخذي أصرخ صراخاً...)، فهو دور لمتعة الرجل ولذته لا غير (يشخر كالثور حين يذبح)، أي أنها شيء للاستهلاك، موضوع نكاح لا يستقبل فقط، بل ويعطي ضمن شروط الاستقبال: هيمنة الرجل، وقدرته وطاقته، واستعباده.

الصورة المقابلة للعربي المنكاح، الصورة الملوثة لأصحاب «الارض» هي صورة العربي النقي، أو صورة الطهارة لأصحاب «الجنة» وهو الجد هنا: «حاج أحمد هذا طول اليوم في صلاة وتسبيح كأن الجنة خلقت له وحده» ص ٨١.

يقول الجد: «الحق لله إنني كدت أتزوج في مصر. المصريون ناس طيبون، ويحفظون العشرة، والمرأة المصرية تعرف قيمة الرجل. تعرفت برجل تقي في بولاق كنا نلتقي دائماً في صلاة الفجر في مسجد أبو العلاء. دخلت بيته، وتعرفت على أهله. كان أبو بنات، عنده ست بنات كل واحدة تقول للقمر قوم وأنا أقعد محلك. بعد مدة قال لي: ياسوداني أنت رجل متدين وتحفظ العشرة خليني أزوجك بنتاً من بناتي. الحق لله ياود الريس نفسي

مالت الى البنت الكبيرة. لكن بعدها بقليل جاني تلغراف بوفاة المرحومة أمي فسافرت في الساعة والحين». ص ٨٦.

هو طيب والناس في مصر أيضا طيبون، هو تقي ولا يتعرف الا على الأتقياء ومكان التعارف هو المسجد، وفوق هذا، في صلاة الفجر، حتى ولو كان الطقس بارداً والنوم أجمل من الصلاة، وهو جميل ولا يستأهل الا من هي في مقامه من البنات كالقمر في جمالها، ويأتيه أبوها ـ وهذا ضد القاعدة ـ يعرض عليه الزواج من ابنته بدلاء من أن يطلبها هو، ولكنه من دافع مثاليته «العظمى» يترك الناس الطيبون في مصر، وفتاة كالقمر، ومصاهرة الأتقياء، أي يترك ما هو مثالي الى ما هو أعظم مثالية عندما يستلم برقية تعلمه بوفاة أمه، فأمه هي الأغلى: وهو فاضل أمه «الفاضلة» ص ٨٦.

صورة النقاء هنا المشبعة بالتجعية والميلودرامية ليست كاملة، اذ يقول الجد لود الريس: «أظنك كنت رجعت ومعك امرأة. هذا هو كل همك انا رجعت، ومعي المال، فاشتريت الأرض، وعمرت الساقية، وطهرت أولادي» ص ٨٥ لأن قوة المال تعكرها، وهذه «الفلسفة» البديلة لأحدى الشخصيات، شخصية بكري، الواقفة الى جانب الجد ضد ود الريس، «انت ياود الريس مجنون رجل كبير لكن ما عندك فهم، النسوان نسوان في مصر أو السودان أو العراق أو واق الواق. السوداء والبيضاء والحمراء كلهن سواسية.» ص ٨٦.

وهنا تفشل مهمة الراوي في عرضه للصورة النقية المتمثلة بالجد «الطاهر» مقابل الصورة الملوثة المتمثلة بود الريس «الفاسق» ويغطي فشله عن طريق قدرته السردية ككلي العلم عندما لا يساوي فقط ما بينهم، بل ويحدس مستقبل البشرية معطياء لنفسه من الأهمية ـ كالعادة ـ الشيء الكثير: «ونظرت اليهم، ثلاثة شيوخ وامرأة شيخة، ضحكوا برهة على حافة القبر، وفي غدير حلون. غداء يصير الحفيد أباء والاب جداء، وتستمر القافلة.» ص ٨٨ ويقول ود الريس هذا: «أستغفر الله العظيم. أيام نقضيها على وجه الأرض، وبعدها ربنا يفعل فينا ما يشاء.» ص ٨٨ يقارن الجنس بالغيب، ويصبح الجنس وحده الحقيقي، القدر الأرضي!

ويحاول الراوي في علاقته مع حسنة بنت محمود زوجة م. س. أن يستمر هو بصورة العربي النقي صورة الجد (الفصل السادس) مقابل صورة العربي المنكاح، صورة ود الريس، الذي يتزوج من حسنة عنوة، فتقتله، وتقتل نفسها. ومن المفترض أنه، بذلك، يريد أن يصل الى تأكيد هيمنة «الشر» على «الخير» في العالم، وفي هذا نقد لصورة النقاء في الجنس على أنها عاجزة ويجدر تغييرها أو تمزيقها؟ وربما، على العكس يريد القول ان حسنة هي صورة مزدوجة للجنس الشرقي والغربي: «اتحدت الصورتان في ذهني... فخذان بيضاوتان مفتوحتان في لندن، وامرأة تئن تحت ود الريس الكهل.» ص ٩٠.

«امرأة نبيلة الوقفة أجنبية الحسن». ص ٩٢ وهي، بالتالي «شيء ليس موجودا، حقيقة» ص ٩٢ مثل زوجها م. س. ولأنها أكذوبة، رغم أنها أكذوبة خيرة، قضي عليها بالموت اما الحقيقة الخيرة، وهي الجد ومعه الراوي، فهي الباقية.(١)

ويحاول الراوي ان يرد الأكذوبة، في واقعة أخرى الى حقيقتها، عندما يعود في ذاكرته الى م. س. أثناء محاكمته، ويجعله يقول: «أنا لست عطيلاء، عطيل كان أكذوبة». ص ٣٧ أي أنه يعكس الأدوار فيأتي م. س. الانكليز غازياء: «انني جئتكم غازياء في عقر داركم» ص ٩٨ بينما، في الحقيقة، العكس هو الصحيح، لكن قلب الحقيقة فيه وصول بالجنس المنكاحي على الطريقة العربية الى التفسير السياسي التالي: إنني أنا الراكب الحقيقي وإن كنت المركوب: اي أنني مستعمر لكم ـ على طريقتي التي هي جنسية ـ متصلما أنتم مستعمرون لي ـ على طريقتكم التي هي سياسية ـ ونحن لا نجد في ذلك الا مقامرة لغوية فقط لا غير.

الذي يهمنا في هذا الباب هو الموقف من المرأة: «النسوان نسوان» ص ٨٦ «المرأة يلزم لها الستر» ص ٨٩ «وحين ترقد على البرش الأحمر بعد صلاة العشاء، وتفتح فخذيها، يشعر الرجل كأنه أبو زيد الهلالي» ص ٨٤ المرأة ـ الموضوع ـ الشيء ـ المتعة في عوالم الرجل أبي زيد الهلالي. حقاء الجنس أمر ضروري للمرأة والرجل في ان واحد، ولكننا نراه كحاجة انسانية، كدفء، كأحساس بوجود الآخر، كأخذ وعطاء بالتساوي كحب متبادل، وطفولة بالغة، ومداعبات ساخنة. وفي العملية الجنسية وصول، وتجدد ومتعة متعددة الجوانب، وليس الأنتهاء، والأهتراء، والقمع

البطريركي، والأغتراب في الجسد وعن الآخر.

والذي يهمنا في هذا الباب أيضاء موقف الراوي من هذا العالم البطريركي ومدى تحالفه، أو على الاقل، تعاطفه مع المرأة. انه سلبي تجاهها: «لكنني الآن أسمع صوتاء واحداء فقط، صوت بكـائها الممض (حسنة الشابة تبكي لأنها لا تريد الزواج من ود الـريس الكهـل ـ نقول هذا تبسيطاء لأن الأمر أعمق» ولم أفعل شيئـاء. جلست حيث أنا بلا حراك، وتركتها تبكي وحدها لليل حتى سكتت.» ص ٩٨ وفي مكان اخر، ينتقد وضع المرأة في عالم الرجل «لكن ود الريس الذي يبدل النساء، كما يبدل الحمير... الخ» ص ٩٩ يقارن النساء بالحمير حقا بلهجة مرة، ولكنه لا يقف في موقف الدفاع عنها، انه لا يتضامن مع حسنة بالفعل. وبدلاء من أن يقـوم «بثـورة» ضد الأمـر الـواقع، يقوم أصحاب الامر «بـالثـورة» على طريقتهم، فحـين يمتنـع الجنس لديهم، تقـوم «الثورة»: «بغته تدفق من ود الريس غضب جنوني لم أكن أظن أنه من طبيعـة. ثار ثورة عارمة، وقال شيئاء... الخ» ص ١٠٠. وعند انهزاميته يفسر ذلك بالواجب: «أهل البلد كلهم يلهجون بحمدك، لأنك تقوم بالواجب نحو أولاد مصطفى سعيد، رحمه الله، خير قيام» ص ١٠٢ يقول نحو الأولاد ولا يقول نحو حسنة، نحو المرأة، رغم أن «الواجب» هنا يشملها. ولماذا كل هذا؟ «أنت تعرف نظام الحياة هنا. المرأة للرجل، والرجل رجل حتى لو بلغ أرذل العمر.» ص ١٠٢.

وما يشد الراوي بالمرأة هو عطرها والفانتزم حولها: «وأحسست بعطرها ليلة أمس، وتذكرت الأفكار التي نبتت في رأسي بشأنها في الظلام». ص ١٠٧ وعندما يشار اليه بإنقاذها من ورطة مصيرية بالزواج منها يرفض، ويعتبر ذلك «مزحا» ص ١٠٦ بينما يفسر حبه لها بأنه «ليس معصوماً من جرثومة العدوى التي يتنزى بها جسم الكـون» ص ١٠٧ فالأستعـارة هنـا «جرثومة العدوى» تشير الى الحب، ونحن نتساءل، هل الكون مريض بالحب أم أن الحب هو التعبير عن انسانيته؟

■ حول الفصل الأخير ■

من الملاحظ أننا قمنا بتحليل موضوعاتي (من موضوعة) ـ وإذا قلنا نصي، فنحن لا نفصل النص عن الموضوعات التي يحبل بها ـ للستة فصول الأولى من الفصول العشرة التي تحتويها الرواية، ولا أظننا سنقول أكثر مما قلناه بسبب الأفكار المكرورة التي لا من وظيفة لها أن تتشكل باختلاف دائم اعتمده السرد للتطويل فقط، وليس للتعميق أو التطوير أو حتى التشويق بعد أن قذف الراوي بكل أوراقه على طاولة القارىء منذ الصفحات الأولى فما بقي الا التلاعب اللغوي والمهارة الفنيان.

وفيما يخص الفصل الأخير، حين يدخل الراوي النهر، ولا يريد الغرق أو الاختفاء على طريقة م. س. حيث يكمن في هذا البعد التراجيدي، يقول: «طول حياتي لم أختر ولم أقرر. انني أقرر الآن انني أختـار الحياة.» ص ١٧٠ انه لا يختار الحياة بمعناها الصراعي والأنسـاني الشمولي، ولكنه يختار ـ اذا حقاء اختار ـ حياتـه كبورجوازي صغير دوماء: «سأحيا لأن ثمة أناس قليلين أحب أن ابقى معهم أطول وقت ممكن، ولأن عليّ واجبات يجب أن أؤديها.» ص ١٧٠ الناس القليلون الذين يحبهم منهم جده ومحجـوب، الأول يعـبر عن «الأصـالـة» الساكنة للبورجوازية الصغـيرة في ماضيهـا السحيق، والثاني يعبر عن «الحداثة بواقع عاجز أو مستديم، اما واجبات الراوي، فهي تجاه عمله كمفتش لدى السلطة أو تجاه ولدي م. س. وأولاده الذين سيكبرون على شاكلة ابائهم وإن اختلفت أشكالهم.

ان اختياره ـ اذا اختار حقاء ـ للحياة التي «لا يعنيه ان كان لها معنى أو لم يكن لها معنى» ص ١٧١ هو اختيار عبثي، مدفوعي، ارتجالي، لأنه كاد أن يغرق أراد العيش، «يحيا بالقوة والمكر» ص ١٧١، وهـذا هو موقف موقف مبدأي للبـورجـوازي الصغـير المتشبث برباط عنقه والأناني، ولا يوجد رمز لهذا لا أقرب ولا أبعد من أنـوف النقاد البورجوازيين الصغار الذين يريدون أن يوحوا بذلـك دون أن ينجحـوا، فمشـاريـع الـراوي المستقبليـة كلهـا شخصية، وما يسميه «بقرار الاختيار» ص ١٧٠ كان مدفوعاء اليه

بسبب دوامات النهر الأقوى، أي انه لم يختر الحياة حقيقة، وانما لخوفه من الموت، ولقلقه، ولرعبه ولتشبثه بالحياة التي اختيرت له، يصرخ: «كأنه ممثل هزلي يصيح في مسرح: النجدة! النجدة!.» ص ١٧١، فإذا كان المتفرجون من البورجوازيين الصغار أو الكبار، فهم سيمدون له يد العون حتمًا لأنقاذه، وإذا كانوا من الأشقياء المسحوقين، فسنعمل على أن يعوا حقيقته الزائفة، ليغرق، وهم يقهقهون، «فالممثل الهزلي» لا يكتب له النجاح إلا اذا ما أثار الضحك.

خاتمة

١ ـ نريد أولا وقبل كل شيء أن نؤكد، مرة أخرى، التمايز بين شخصية الطيب صالح وشخصية الراوي أو شخصية مصطفى سعيد، وإن كانت الشخصيتان الأخيرتان انتاجا للطيب صالح، فهما انتاج للبنية الفكرية التي ينتمي اليها الطيب صالح الروائي وليس الطيب صالح في شخص ذاته، الطيب صالح الصديق، ولا الطيب صالح «العبقري» ـ مثلما يدعي الكتاب السريع الذي كتب عنه ـ وإذا كان «عبقرياء»، فهو عبقري في نظر من يراه كذلك، واذا كان «عبقرياً» للرواية، فللرواية البورجوازية لا «العربية» كما هو دأب البورجوازيين على الاشعار والتعميم. إن البنية الطبقية التي ينتمي اليها الطيب صالح هي بنية فكر وعقل البورجوازية العربية عند صعودها، من مواقع أخلاقية واجتماعية إصلاحية، كانت في زمنها تمثل خطوة متقدمة عما سبقها في عهد كان السودان والعالم العربي يختنق في قبضة الاقطاعية والبورجوازية الكبيرة ـ أو في قبضة جزء منها ـ بالتحالف مع الاستعمار، لهذا السبب، يبقى الطيب صالح عنصراء وطنياء، وليس «ابناء للغرب»، مثلما يمكن أن يخيل للبعض فنواياه الحسنة أكيدة، ولكن النوايا شيء، والواقع المتغير والمتطور وكذلك قوانينه شيء اخر، والوقوف على تغير الواقع وتطوره، أي الوعي به، هو الأساس. إن الوعي الحقيقي بواقع المجتمعات العربية وبعلاقاتها بالمجتمعات الغربية لم يكن ـ في زمن الرواية ـ الا ـ وعياء «اخلاقياء أحادياء»، وعياء مثاليا متقدماء في زمانه، متخلفاء في زماننا، وقد انكشف عجز البورجوازية الصغيرة في الأوقات العصيبة التي مرت فيها حركة التحرر الوطني والأجتماعي العربية، وانفضحت «برامجها» وبعد حرب لبنان وحصار بيروت ١٩٨٢ صار من الضرورة التاريخية اقصاؤها عن القيام بدور القيادة. اذن، يمكن ان تكون المادة السردية متقدمة أو متخلفة بالنسبة لزمنها، ولكن مقياس هذا التقدم أو ذاك التخلف هو دوماء ادواتنا النقدية ورؤيتنا نحن العلمية للعالم التي تفضح رؤية النص أو تتكامل ـ ولا تتماهى ـ معها، وفي كلتا الحالتين الهدف هو التعميق.

٢ ـ لقد كان نقدنا المباشر للرواية اعتمادا منا على اللامباشر فيها، أي اننا نقول مباشرة ما يقوله الكاتب لا مباشرة باحثين في النص تحت اضواء الرؤية العلمية للعالم. وبما أن النص يحتوي على رؤية للعالم أخرى بورجوازية، جاء نقدنا له نقضاء، فابتعدنا عما يسمى «بالتماهي» بين النقد ومادته، أي النقد الوصفي السكوني السائد، ورفضنا التأويل المقتحم للنص من فوق، وقمنا بالتفسير البنيوي التحتي، اي المتعامل مع النص على اساس الثالوث العلمي المعروف: طريحة ـ نقيضة ـ حصيلة، والذي يقبل بالتأويل في بعض الحالات على أساس ان يكون جزءاء من التحليل العام ومدعمًا له لا دخيلاء عليه، ولم نقم بالتفسير السكوني الوصفي الذي يقول مباشرة ما يقوله مباشرة، والذي يسقط فيه النقاد البورجوازيون الصغار ولم نسقط في الشطحات والتنظيرات والفلسفات، أو في خطأ يمنى العيد في مقالتها عن «موسم الهجرة الى الشمال» في العدد الثالث / الرابع من مجلة الطريق ١٩٨١، التي تقول فيها ما تريده هي لا ما يريد النص ان يقوله فالكاتبة تلصق تصورها على تصور الطيب صالح ـ حسبما تقول ـ وتجعل من شخصيات الكاتب شخصيات «واعية لزمنها سواءاء أكان هذا الزمن «سلبياء» في حالة الراوي، أو «ايجابياء» في حالة مصطفى سعيد، وما يقصده الطيب صالح، بل ولا تستطيع بنيته الفكرية البورجوازية الا ان تنتج وبشكل أحادي العكس تماماء ـ هذا ما نسميه بالتدخل الفوقي للناقد الذي يقول ما يريد أن يقوله هو ـ فالراوي لدى الطيب صالح حالة «ايجابية» «حقيقة» معارضة للحالة «السلبية» «الوهمية» التي هي مصطفى سعيد (في ص ١١٢

تصل العيد الى ان اللاغريب ـ اي الراوي ـ هو الوهمي والغريب هو الحقيقي) وفي كلا الأمرين الحقيقة تبقى غائبة، لأن الحقيقة المـقـدمـة

هي حقيقة البورجوازية الصغيرة الزائفة، ولأن الراوي ومصطفى سعيد خارج «الفضاء الروائي» ـ مثلما تسمى ذلك الناقدة ـ هما وهمان للبورجوازية الصغيرة يكمل أحدهما الآخر ولا ينقضه. ولهذا السبب، يبقى السرد الروائي عاجزا عن انتاج دلالاته ذات الجذور في الواقع الموضوعي القائم.

«ووعي» الشخصيات هنا، الذي هو وعي بورجوازي صغير للعالم، لا يصبح وعياء تاريخياء سلبياء ـ نلح على مصطلح التاريخي السلبي ـ الا اذا جرى نقضه من خلال عملية تفضح بنية فنية، وبالتالي إجتماعية عاجزة، وتكشف عن آفاق جديدة، سيتأكد فيها الوعي التاريخي الايجابي الحقيقي. إن المسألة ليست في «تملك الوطن» ص ٩٨ يا يمنى العيد، ولكن في كيفية التملك الذي هو هنا تملك ميلودرامي لا «مأسوي» ص ١٠٥ في حركة أحادية لا «حركة صراع» ص ١٠٥ دون «دينامية» ص ١٠٥ في العمل الروائي بقدر ما فيه من ميكانيكية و «نمو» ص ١٠٥ الى الوراء. إن العيد تقوم بتحليل المباشر في النص وتبتلع، عند استعمالها لمصطلحي «شرق» و «غرب» بكل التعميم والتعليم اللذين يحملانها، كل أوهام الطيب صالح، وهي أن اكدت على «زمن لا تاريخي» ص ١٠٨، وهذا صحيح، فهي تجعله طرفاء في صراع «دينامي» هو غير موجود أساساء، أي أنها لا تفصل بين موقف النص من التاريخ، وموقفها هي من التاريخ، وما استنتاجاتها (ص ١٢٢) إلا استنتاجات يمنى العيد الشخصية تلصقها بالطيب صالح وعياء وممارسة كتابية.

٣ ـ أخيرا نريد أن نؤكد، مرة أخرى، أنه اذا ما اعتبرت هذه الرواية «رائعة» فهي «رائعة» من «روائع» الأدب البورجوازي الصغير، الأدب الذي ينتمي اليه خارج الاطار العربي سارتر وكامو وجيد وكافكا وآخرون من أساطين الرواية البورجوازية. وما كان نقدنا، الذي نعترف أنه لم يكن مكتملاء بالتحليل الشكلي وبمسألتي الزمان والمكان، ما جاء نقدنا الا لنقض مثل هذا النوع من المضامين الروائية لصالح المضامين الشعبية الواعية أو البورجوازية الواعية، ونجدنا نشدد في كلتا الحالتين، شعبية أكانت أم بورجوازية، على مصطلح الوعي، والوعي العلمي، الحقيقي لا المشوه أو الدوغمائي أو الزائف، حتى نعطي رواية ناجحة، ولن تكون بالفعل ناجحة، إلا إذا كان الروائي متمكناء من استعمال أدواته الفنية التي لابد أن تكون في مستوى عال من التقدم والنضوج: نضوج للرواية كنوع أدبي كوني عام، يتجاوز أطر المحلية المقيدة، ذي مضمون خاص إنساني عميق.

الهوامش

(١) ندوة اشترك فيها الطيب صالح، محي الدين صبحي، خلدون الشمعة: الطيب صالح روائيا وناقداء، مجلة الموقف الادبي، عدد ٤ ـ ٥، دمشق ١٩٧٣، ص ٥٣.

(٢) الطيب صالح: موسم الهجرة الى الشمال، الطبعة الثالثة عشرة، دار العودة، بيروت ١٩٨١.

(*) هناك احتمال ثالث: «سادته» هم أولئك الذين يجعلون من العلاقة وهماء سواء أكانوا عرباء أم انكليز، وهم أولو الأمر. مع ملاحظة أن المقصود هنا الراوي كإحدى شخصيات الرواية، وليس الطيب صالح.

(*) (*): يخاطب مصطفى سعيد نفسه بـ «يامستر مصطفى سعيد...» ص ٤٣ كأنه انسان آخر. انه يكذب عن «وعي»، يزيف نفسه عن «وعي»، ونحن نستعمل كلمة «وعي» بمعناها التبسيطي الساذج لأن الوعي في حالة مصطفى سعيد غير موجود، انه حالة غير تاريخية في زيفها، وعند محاولة نقضها للزيف، لأن في المحاولة تأكيد لحالة تاريخية أسيرة لعلاقة العجز والقوة بين قطبين تجمعها ارادة مباشرة.

(*) وهذا موقف مبدئي في الكتابة للطيب صالح عبر عنه في ندوة السوريون معه. أنظر: الطيب صالح: تفتيت العالم لعيسى السعيد، مجلة الكرمل، عدد ٩، قبرص ١٩٨٣.

(*) (*) (*) سوف ندعو الجد في فصل قادم بالبورجوازي الصغير أو البورجوازي المتوسط، وهذا لا ينفي عنه سمة الكدح أو الكد قبل وصوله الى هذا الموقع.

(*) (*) (*) (*) ابتداء هنا سنقتصر استعمالنا لمصطفى سعيد على الحرف الاول من اسمه (م. س.)، ونحن، بذلك، نؤكد ناحيتين: اختزال هذه الشخصية اللاحقيقية، ثم تأكيد نقضها لنقض الكاتب لها، وبقائها في عالم الوهم، وابقائها لعالم الوهم، وذلك عندما اعتبرها وهما للعلاقة القائمة بين الشرق والغرب، وحاول ازالتها امرض «تطهير» العلاقة، بينما هي قد أبرزتها «ملوثة» في بنيتها، في تكوينها، وفي طريقة «التوفيق» السياسي والاجتماعي المعبرة عنها.

(*) في صفحة ٦٨ يسخر من هذا الحزب، وفي صفحة ١٠١ يمتدحه! في صفحة ٦٨ يسميه لـ «الحزب الوطني الديمقراطي الاشتراكي»، وفي صفحة ١٠١ يسميه بـ «الحزب الوطني الاشتراكي الديمقراطي»، أي انه يقدم ويؤخر بين ديمقراطي واشتراكي دون اهتمام أو تدقيق، وهذا دلالة لعلاقة الطيب صالح «الهشة» بالسياسة، دون ان نعتقد أن في المسألة خطا مطبعيا محتملا.

الطبيعة والمعادل الرمزي في «ميرامار»



■ د. صالح هويدي

كانت العوامة في «ثرثرة فوق النيل» في اهتزازها الدائم على سطح النيل خير معبر عن قلق شخوص الرواية المشلولة المحبطة، تلك الشخوص التي قذفت بهم حركة المجتمع خارج مسرح الفعل الانساني.

ونحن هنا نجد نجيب محفوظ يواصل ذات النهج حين يتخذ من بنسيون «ميرامار» الضيق المحدود(*)، وسيلة للتعبير عن الدور الهامشي الذي انتهت اليه جل حياة شخوص هذه الرواية بعد أن فقدوا القدرة على الفعل الايجابي المؤثر في مسيرة المجتمع الجديد. حتى ليبدو (البنسيون)، كما كانت العوامة من قبل، أشبه ما يكون بالمنفى الاختياري لشخوص الرواية المنطوين على أزماتهم الذاتية وذكريات الماضي القريب، على اختلاف درجة تأزم كل من تلك الشخصيات.

والجديد في هذه الرواية أن صورة الطبيعة فيها تتخذ شكل لوحات منفصلة متنوعة، تعبر كل منها عن دخيلة كل شخصية من شخصياتها الرئيسة في الرواية واختلافها من حيث مكوناتها النفسية ومواقفها السلوكية.

من هنا فقد غدت الطبيعة خلفية مهمة في الكشف عن اغوار تلك الشخصيات وتعميق مواقفها ورؤاها. فها هو (عامر وجدي) الصحفي الوفدي القديم وصاحب الماضي السياسي، هاهو يعود الى مسقط رأسه (الاسكندرية) ليقضي بقية حياته بعد أن تنكر له جيله الذي رأى في أسلوبه الصحفي مظهراً رجعياً لا يمت لروح العصر بصلة، مما أفقده دوره في معترك الحياة واضطره الى الفرار الى معقله الأخير ناشداً الهدوء والطمأنينة.

ولابد لشخصية متعبة وطاغية في السن مثل (عامر وجدي)؛ من أن ترى في ملاذها هذا - أول وهلة - مرفأ هادئاً يضمن لها الراحة ويذهب عنها المتاعب:

«الاسكندرية أخيراً.

الأسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء(**)، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع [. . .] كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة. وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس في البحر الابيض يجلل جنباته النخيل وأشجار البلح، ثم يمتد حتى طرف قصي حيث تفرقع في المواسم بنادق الصيد. والهواء المنعش القوي يكاد يقوّض قامتي النحيلة المقوسة، ولا مقاومة جدية كالأيام الخالية»(1).

تتجلى الطبيعة هنا في عيني (عامر وجدي) في شكل صور شاعرية كاشفة عن ذلك الشوق الذي يحمله بين جنبيه للاسكندرية وبشكل تكشف عنه تلك التشبيهات الحالمة لصور الطبيعة كما تكشف عنه تلك اللغة الرائقة والمفردات المنتقاة.

ان لغة الوصف التي يقدمها لنا عامر وجدي لا تتميز عن لغة باقي الشخوص الروائية بشاعريتها وعذوبتها فحسب وانما هي فضلاً عن هذا قد جاءت في شكل أسلوب متميز برصانته وديباجته المتلائمة مع هذه الشخصية التي انتهت مهمتها مع انتهاء زمن البلاغة[٢].

وتأتي صورة «الجدران المقشرة الكالحة من طول ما استكنت بها الرطوبة» في شكل معادل فني وذلك بغية التعبير عن التغير الذي طرأ على ذات عامر وجدي بحيث جعل منه بنياناً قديماً لم يعد ملائماً لواقع المجتمع الجديد. كما يأتي وصف الهواء القوي الذي لا يحتمله بناء قامته للتعبير عن هذا العجز الذي لحقه «فهذه الصورة الحسية تجسد لنا الوهن الذي دب في كيان عامر وجدي وفي كيان المجتمع القديم في نفس الوقت، بحيث أصبح غير قادر على مقاومة رياح التغيير»[٣].

ويكتسب موقع حجرة (عامر وجدي) وجوها العام دلالات رمزية مهمة في التعبير عن الحال التي آلت اليها ذات الشخصية. ففي الوقت الذي تقيم فيه شخصيات الرواية الشابة؛ حسني علام، سرحان البحيري، منصور باهي في الجناح المطل على البحر، نجد عامر وجدي وقد اختيرت له غرفة «في الجناح البعيد عن البحر»[٤]. وذلك للتعبير عن الوهن الذي حلّ به في مقابل حركة الشباب ونشاطهم الدائب الذي جاءت صورة البحر القريبة منهم لتعميقه والايحاء به. كما يشترك جو الحجرة القائم في تعميق احساسنا بحال العجوز هذه، حيث نجد جوها وهو «يسبح في مغيب دائم»[٥].

ولعل ما يؤكد أسلوب نجيب محفوظ الرامز هذا، اقامة عامر وجدي - في العهد السابق لأفول نجمه - في حجرات تختلف في أجوائها ولونها عن حجرته الحالية، فقد أقام في الحجرات كلها «الوردية والبنفسجية والسماوية وكانت جميعها خالية. في كل عام أقمت صيفاً أو أكثر في زمن مضى»[٦].

إن هذا النهج الذي اعتمده نجيب محفوظ والقائم على اتخاذ الطبيعة معادلاً لذات الشخوص الروائية ومشاعرهم الذاتية، هذا النهج يمثل لدى المؤلف أسلوباً فنياً يسهم في اغناء البناء الدرامي للعمل الروائي. وذلك باعتماده التلميح والايحاء بدل التقرير والشرح. من هنا فهو أسلوب فني يحسب للمؤلف ولا يصح لنا - على ما أرى - اعتباره نوعاً من القسر أو التعسف كما ذهب الى ذلك أحد النقاد المعروفين[٧]، آخذاً على المؤلف طريقة رسم وتحديد إقامة الشخصيات في حجرات البنسيون التي مر ذكرها.

ومما يجدر ملاحظته أن الطبيعة المرافقة لشخوص الرواية جميعاً وعامر وجدي على وجه الخصوص - خلال اقامته في البنسيون - ان هذه الطبيعة تتخذ صورة متجهمة وايقاعاً حاداً، سريعاً متمثلاً في هطول المطر وصوت الريح وقصف الرعد. وكأننا بالطبيعة وقد صممت - هي الاخرى - على محاصرة تلك الشخصيات في منفاها الأخير هذا - ولكنها (الطبيعة) بعد هذا تختلف في شكل ايحائها وفي ردود فعل كل شخصية تجاهها. فهي بالنسبة لعامر وجدي، مخيفة موحية بالشجن، مما جعله يبدو لنا ممعناً في اعتكافه حول ذاته، لائذاً بحجرته، ناشداً الهدوء ومحتمياً بها من تلك الغضبة الكونية التي بدت وكأنها نغمة الرواية وايقاعها الرئيس:

«غادرت البنسيون عقب ايام حبست فيها داخله لشدة البرد وثورة الرياح وانهلال المطر. كانت أياماً فظيعة فانطوينا على انفسنا في الحجرات، ولكن لم يكف الجو عن مهاجمتنا في قواقعنا، لطمت المياه النوافذ، وزلزلت الجدران بصواعق الرعد، [..] «مضيت اقرأ سورة الرحمن الحبيبة الى قلبي مذ كنت في الأزهر. كنت غائصاً في مقعد كبير طارحاً قدمي على وسادة. هطل المطر بغزارة فارتفع رنينه فوق درجات السلم المعدني في المنور (...) الوقت بعد العصر. والمطر ينهل بشدة، والغيوم تربق في الحجرة ظلمة كالليل. ضغطت على زر الاباجورة حين لمع برق خاطف نضح به الشيش، وهزم الرعد.»[٩].

وهاهو ذات الايقاع يبرز ثانية في وقت كان يجلس فيه عامر وجدي مع طلبة مرزوق، رفيقه وابن جيله الذي يلخص أزمته:

«كنا نجلس في المدخل وحدنا ولا أنيس لنا إلا صوت هطول المطر»[١٠].

ويـلازم جو الطبيعـة هذا عامـر وجدي حتى الفصل الأخير من الرواية اذ يرسم لنا تلك الصورة قائلاً :

«وجدت نفسي وحيداً، ولا أنيس لي إلا عواء ريح عاتية» [11] .

وهكـذا تتبدى الاسكندرية في هذه المظاهر الموحية بالوحشة والشجن، هذه المظاهـر التي لا يملك عجـوزنـا إزاءها إلا متعة الاحتماء منها بحجرته الصامتة الغائمة

«واني لأعـرفـك يا اسكنـدريـة الشتاء . تخلين ميادينك وشـوارعـك مع المغيب فيمـرح فيهـا الهـواء والمطر والوحشة، وتعمر حجراتك بالمناجاة والسمر» [12] .

وتأتي الطبيعـة المحتـدمـة الايقـاع لتشكل معادلاً رمزياً لذات عامر وجدي الفائرة المحتدمة اثر محاولة (طلبة مرزوق) استدراج (زهـرة) والنيـل منها . وهي لوحة تهتم بالتركيز على الافعال الدالة على رد الفعل العنيف المكبوت لدى عامر وجدي، المحب لزهرة والحاني عليها :

«ـ كفي يازهـرة، الـرجـل كبير، اكبر من والدك، ليس إلا سوء تفاهم، قومي فاغسلي وجهك وانسي الأمر كله .

جلسنـا على كنبـة الآبـنوس وحدنا . الهواء يصرخ في الخارج والنوافذ تصطك . غشانا صمت ثقيل مرهق . .» [13]

ولم يقف الأمر عنـد هذا الحـد، فنحن نجـد أن حرص عامـر وجـدي على (زهـرة) وخوفه عليها، نجد هذه المشاعر تصل لدى عامر وجدي الى حد تبدو الطبيعة فيه في صورة متجهمة على لسان (ماريانا) مما جعل من الطبيعة مرهصاً بنذر السوء تلك :

«في المـدخل وحدنا وقد جلست تحت العذراء تعكس عيناها الـزرقـاوان نظـرة مثقلة بالفكـر . وكان المطر يهطل بلا توقف منذ الظهر والسحب تتتابعها نوبات رعدية متفجرة قالت المدام :

ـ مسيو عامر، إني أشم رائحة غريبة!

رمقتها بحذر فقالت باستياء :

ـ زهرة

ـ ثم بعد وقفه قصيرة :

ـ وسرحان البحيري!» [14] .

إن هذا الحنو وذلك الحنان الذي اختص به عامر وجدي زهرة هو ما جعـل صورة الطبيعـة تتخـذ في عيني العجوز شكلاً موحشاً كئيباً عقب خيبة زهرة في حبها وانكسارها في خاتمة الرواية :

«وجـــدت نفسي وحيـــداً، لا أنيس لي الا عواء ريـح عاتيـة . ناديت زهرة . ثلاث مرات ناديتها قبل أن تظهر من وراء البارڤان . وقفت تعلوهـا مظـاهـر الحزن والهزيمة والانكسار حتى خيل إلى أنها ضؤلت واحد ودبت» [15] .

ان المـرات القليلة التي تبـدو فيهـا الطبيعة وقد اختلف شكلها وتخفف ايقـاعهـا بالنسبـة لعامر وجدي، ان مرات الاختلاف هذه انما تنحصر فقط في المرة أو المرتين التي غادر فيهما عامر وجدي البنسيون :

«لم يكن بالبـالمـا إلا آحـاد . مضى طلبة مرزوق ينظر الى ماء النيـل السـاكن في ترعـة المحمـوديـة على حين مددت ساقي واستلقيت على مسنـد الكـرسي كأنمـا اضطجـع تحت شعـاع الشمس النقي الـدافىء . هاجـرنـا الى أطـراف الاسكنـدريـة المـزدحمـة بالبنـايـات والازهـار، التي تنعم أيام الصحو بالدفء والسلام، فآوينا الى ركن من الجنة عامر بالبركات» [16] .

واذا كان (طلبة مرزوق)، الاقطاعي الموضوع تحت الحراسة هذا يشكـل بانتمـائـه الطبقي موقفـاً سلبيـاً، بوقـوفه عقبة في وجه التغيير الاجتماعي الجديد عقب الثورة، اذا كان طلبة كذلك فان موقـف عامـر وجـدي، صـاحب المـاضي النظيف، يختلف عنـه، فأزمته تنحصر في انتهاء دوره في معترك الحياة بعد أن غدا عاجزاً عن تحقيق المواءمة بينه وبين متغيرات المجتمع الجديد .

من هنـا فان باب الأمـل لابـد أن يبقى مفتوحاً أمام عامر وجدي في الوقت الذي لا يكون ثمة أمل في احراز موقع جديد لطلبة في حاضر المجتمع الجديد .

لقـد استطـاع نجيب محفـوظ من خلال الاشـارات الـرمـزيـة العـديـدة الايحـاء بهذا المعنى . من ذلك تلك الصورة لماء النيل التي طالعت طلبـة مرزوق منـذ قليل وبدا فيها ماء النيل ساكناً في عينيـه، في حين اننـا نجـد أمـواج البحـر وهي تتبدى في انسيابها وحركتها في عيني عامر :

«ولمـا غادرت البنسيـون استقبلني الـوجـه الآخـر للاسكنـدريـة، الـذي أفـرغ غضبـه، وثـاب الى وداعته،

تلقيت الشعاع الذهبي المغسول بامتنان، نظرت الى الامواج وهي تتابع في براءة على حين نقشت السماء بسحائب صغيرة متهافتة كالأنفاس المترددة» (١٧).

ليس هذا فحسب، بل اننا لنجد نجيب محفوظ يجعل من الطبيعة التي تطالع عامر وجدي وقت وصوله الى الاسكندرية يجعلها تتخذ صورة مناقضة تماماً لصورتها في عيني طلبة مرزوق عقب وصوله. ففي الوقت الذي رأينا فيه عامر وجدي يستقبل جو الاسكندرية بذلك الوله والحنين بعد ان تكشفت له في تلك الصورة الشاعرية. في مقابل ذلك نجد أن كل المظاهر التي رافقت وصول طلبة الى البنسيون لم تكن لتوحي بأية بارقة أمل أو اشراقة استبشار، فلقد كانت السماء ملفعة بالغيوم، هادرة بالرعد والامطار، فضلاً عن وصوله مساء، وفي وقت كانت حجرات البنسيون فيه تسبح في ظلمة كالليل يتخاطفها البرق بين الحين والآخر:

«ضيف أم نزيل جديد؟. صوت ماريانا يرحب بحرارة لا تليق الا بصديق حميم. ترى من القادم. الوقت بعد العصر بقليل والمطر ينهل بشدة، والغيوم تريق في الحجرة ظلمة كالليل. ضغطت على زر الاباجورة حين لمع برق خاطف نضح به الشيش، وهزم الرعد.» (١٨)

وتتخذ الطبيعة المواكبة لـ«حسني علام» شكلا مختلفاً عنها لدى عامر وجدي. فحسني علام الشاب الثري، الممثل لبقايا الاقطاع والمهاجر من طنطا الى الاسكندرية، هذا الشاب يحمل ذاتاً قلقة متهدمة وخالية من أيما هدف سوى استغلال كل لحظة من أجل اقتناص المتع الحسية:

«لا ولاء عندي لشيء. سعادة عظمى ألا يكون لك ولاء لشيء. لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب. لا أعرف ديني إلا أن الله غفور رحيم» (١٩).

وتتمثل أزمة (حسني علام) في خيبته في الحصول على شهادة، مما خلق عنده عقدة ازاء المثقفين وأصحاب الشهادات، كما تتمثل في رفض قريبته «ذات العين الزرقاء» له بقولها:

«غير مشقف، والمائة فدان على كف عفريت»، فضلاً عن انحداره من الطبقة الاقطاعية التي قذفت به «الى الماء والقارب يميل الى الغرق، . .» (٢٠).

ان هذه الذات القلقة المتلاطمة بمشاعر الحقد والاختناق، هذه الذات هي التي جعلت الطبيعة في عينه تبدو في صورة حافلة بمعطيات الثورة والغضب والقتامة.

«فريكيكو. . لا تلمني! وجه البحر أسود محتقن بزرقة. يتميز غيظاً. يكظم غيظه. تتلاطم أمواجه في اختناق. يغلي بغضب أبدي لا متنفس له. ثورة لم لا كي تؤدبكم وتفقركم وتمرغ انوفكم في التراب [. . .] البحر يمتد تحتي مباشرة كأنما أراه من سفينة. وهو يترامى حتى قلعة قايتباي محصوراً بين سياج الكورنيش وذراع حجري يضرب في الماء كالغول. بينهما يختنق البحر. يتلاطم موجه في تثاقل وهو كظيم. بوجه أسود ضارب للزرقة منذر بالغضب. يضطرم بباطن محشو باسرار الموت ونفاياته» (٢١).

تبدو الطبيعة في هذه اللوحة خير معبر عن ذات حسني علام، بل انها لا تعدو أن تكون صورة دقيقة لأعماق ذاته المأزومة. فلغة التصوير هنا، خلافاً للغة عامر وجدي، الهادئة المنسابة، هذه اللغة تداهمنا بايقاعها الحاد السريع وعباراتها الباترة اللاهثة القصيرة. كذلك نجد ألوان الصورة القاتمة تشترك جميعاً من أجل اشاعة جو القتامة والتجهم الموحي بدخيلة الشخصية على هذا النحو!

وجه البحر الاسود محتقن بزرقة/ بوجه أسود ضارب للزرقة وعلى ذات النحو يأتي تواتر الصور والتشبيهات والصفات:

وتزدحم الصورة بصيغ الفعل واشتقاقاته الحادة الايقاع والدالة على احتدام الحركة والصراع الداخلي وكأننا بذات سرحان وقد تحولت الى مرجل يغلي بما فيه:

يتميز/ يكظم/ تتلاطم/ يغلي/ تؤدبكم

تفقـركم / تمـرغ أنـوفكم / يضـرب / يختنق / يتلاطم / يضطرهم

هذه المفـردات اللغـويـة والمتفجرة تشكل معجماً خاصاً يعبر أحسن تعبير عن شاعر البطل وتركيبته النفسية الخاصة.

ويـتـرتب على سرعـة ايقاع الصورة هذا أن موقف حسني علام هنـا يبـدو أبعـد ما يكون عن تأمل الطبيعة، فنحن لا نجد لظلالها أي أثـر في نفسـه، فمظـاهـرهـا لا تعدو كونها لقطات وألوان زينة مختلفـة سريعـة، تتخـاطف أمـام ناظـريـه من خلال انطـلاقتـه المجنونة، مع ملاحظة كثرة الافعال في الصورة وازدحامها:

«السـيـارة تطيـر فوق أرض الشـوارع السنجـابي، المصـابيـح وأشجـار الكـافور تركض في الاتجاه المضاد. السـرعـة الانسيـابيـة تنعش القلب فتنفض عنـه الخمـول والمـلال. ويـزمـر الهـواء ويـرعش الاغصـان فتتشنت في انتشـارت جنـونيـة. أو ينهمـر المطر فيغسل الزرع فتضيء بخضـرة متألقـة. من قايتبـاي الى أبي قير، من بحري حتى السيـوف، البطن والأطـراف، وكـل ارض ممهـدة: أهيم فوقهـا بسيـارتي. والـوقت يمـر ولا خطـوة جديـة أخطـوها لتحقيق المشـروع.» (٢٢)

ان هذا التعلق المحمـوم بالسـرعـة لدى حسني علام انما يقوم على احسـاسـه بانعـدام حركـة ذاتـه التي انتهت به الى الخمـول والمـلال من جهـة كمـا يقـوم على احساسه باختزال عنصر الزمن المتمثل في سكون العالم وتوقف حركة الكون. فما الليل والنهار عند هذه الشخصية سوى حركة رتيبة تتتابع في اصرار غبي:

«مـا أضيق الاسكنـدريـة في عيني سيـارة مجنونة. أني أمـرق فيهـا كالهواء ولكنها انقلبت علبة سردين. الليل يتبع النهار في اصرار غبي ولكن لا شيء يحدث على الاطلاق. ورغم أن السمـاء تتـزين كل يوم برداء. والطقس كالبهلوان لا يمكن التنبؤ بحـركتـه التـاليـة والنسـاء يقبلن في ألوان لا حصـر لهـا، فلا شيء يحـدث على الاطـلاق. الكـون في الحقيقة قد مات وما هذه الحركات الا الانتفاضات الاخيرة التي تند عن الجثة قبل السكون الابدي». (٢٣)

من هنـا وجـدنـا حسني علام يضيق بصـورة الطبيعـة الجميلة الصـافيـة وايقـاعهـا الهـاديء الى الحد الذي تثير فيه أعصابه. ولا يعود له اتزانه إلا عقب محاولته الانطلاق بأقصى سرعة:

«راحت السيـارة تجـوب الشـوارع والاحيـاء. في جو صاف هادىء معتدل لدرجة أثارت أعصابي. ولكي استمتع بأكبر قدر من السرعة الجنونية بلا عائق اتجهت الى الطريق الصحـراوي فانطلقت فيه بسرعة مائة وعشرين كم. مقدار ساعة، ثم رجعت بنفس السرعة». (٢٤)

وخـلافـاً لعـامر وجدي العجوز اللائذ بحجرته، ناشداً الهدوء والمحتمي بالبنسيـون من مظـاهـر الغضبـة الكـونية، نجد حسني علام الشـاب ذا النفس الـراكـدة يهـرع الى الطبيعة، مانحاً نفسه إيـاهـا في محاولة لتحريك قاع ذاته واذهاب الملل والركود عنها، فحسني علام هنـا يجـد في صخب الكـون وهيـاجـه متعة يمارس تحت ظلها نشاطاته وملذاته المتعددة.

وهنا مشهد يستحق منا وقفة لما له من دلالة مهمة في الكشف عن موقف حسني علام المتفـرد تجـاه الطبيعـة. ويصـور هذا المشهـد محـاولـة يائسة لهذه الشخصية في اقتناص المتعة وذلك بممـارسـة الحب في جو يهـدر بالـرعـد وبـانهمار المطر وبشكل تشارك فيه الشخصية الطبيعة الحية في تحقيق الفعل المادي (***)

يصـور المشهـد حسني علام في سيارته، في الطريق الزراعي الى ابي قير وهو يتبادل الحب مع فتاة التقطها، مجردين من كل ما يفصلهما عن الطبيعة:

«أمـا قوادة سيـدي جابـر فأهـدت الي فتـاة رائعـة من أم ايطـاليـة واب سوري فاصـررت على دعـوتهـا الى سيارتي حذرتني من الغيـوم المنـذرة بالمطر فقلت لها اني اتمنى أن يهطل المطر وفي الطريق الزراعي الى أبي قير هطل المطر واختفى البشـر فاحكمتُ اغـلاق النـوافـذ ورحت أنظر الى المـاء المنسكب والأشجار الراقصة والخلاء النقي الذي لا نهـايـة له وقـد ذعـرت الجميلة وقالت هذا جنون فقلت لها تصوري مخلوقين مثلنا عاريين تماماً في سيارة وآمنين رغم ذلـك من اي تطفـل يتبـادلان القبـل على انفجارات الرعد ووميض البـرق وانهلال المطر فقالت انه المحال فقلت ألا تودين أن تخرجي اللسان للدنيا ومن عليها وأنت في حماية هذه الغضبة الكونية فقالت محال. محال. فقلت ولكنه سيحقق بعد ثوان وشربت من فوهة الزجاجة وكلما جعجع الـرعد استحثته على المزيد وتوسلت الى السماء ان تفرغ مدخـرهـا من الماء فقالت الجميلة قد تتعطل السيارة فقلت لها آمين. آمين. فقالت وقد يدركنا الظلام فقلت وليدم

الى الأبد فقالت انك مجنون.. مجنون فصحت بأعلى صوتي: فريكيكو.. لا تلمني..»[٢٥].

فهـذه الشخصيـة تشعـر بالأمان طالما أحكمت نوافذ السيارة، وطـالمـا بدا الخـلاء متـرامياً خالياً من البشر أمامها «فالريح التي تعصف والمطر الذي ينهمر والسماء التي تبرق لا تدخل في روعة الهـواجس والمخـاوف أو تستثيـر في ذاتـه التفكير بل تدفع بحياته الـداخليـة الى فوق فتضغـط قدمـاه بجنون لتندفع السيارة مجنونة حاملة فورته التي لا تتحطم الا في ماخور ودار بغاء»[٢٦].

لقد تقطعت الوشائج التي تربط هذه الشخصية المحبطة بسائر النـاس ولم يبق لهـا الا هذا العـالـم المـادي الـذي يكشف عن احسـاسـه المأسـاوي المتمثـل في الرغبة في التعلق به والاتصال بهذا العالم اتصالاً كلياً ومباشراً.

لقـد استطـاع المؤلف توظيف مختلف الاشـارات والمظـاهـر المـرافقـة للمشهد من أجل ابراز الصورة وتعميق دلالتها في ذهن القـاريء. فقـد «واكب تجميـع عناصر الطبيعة في هذا المشهد، [...] أسلوب لغوي مصفى، واختيار خاص للمعجم والعبارات وايقاع سريع يتناسب مع سرعة هذا المشهد، ومع سرعة الصورة التي يرسمها نجيب محفوظ لحسني علام في «ميرامار» كلها.

وأرجو أن يلاحظ القاريء أن علامات الترقيم تختفي كلية من هذا المشهد، هذا اذا استثنينا مجموعة من النقط المتجاورة التي يصعب اعتبارها من علامات الترقيم.

ولقـد ساعـد ذلـك كله في صياغة هذا المشهد بطريقة سريعة تصـوره وكأنـه دفقـة طبيعية واحدة، يراد لها أن تنزلق بشدة، ومرة واحدة، الى حيث تستقر في قاع شعور القاريء..»[٢٧].

واذا كانت التـركيبـة النفسيـة المختلفـة وراء ذلـك التباين في صورة الطبيعـة لدى كل من حسني علام وعـامـر وجدي واختلاف موقف كل منهمـا ازاءهـا، ذلـك المـوقف الـذي وصل حداً جعل صورة الطبيعة عند هاتين الشخصيتين تبدو لنا في شكل تضاد، اذا كان ذلك هو سبب الاختلاف بينهما، فاننا لابد من أن نجد صوراً أخـرى للطبيعـة لدى شخـوص الـرواية الأخرى. وهذا ما تحقق بالفعل عند «سرحان البحيري» ثالث شخصيات الرواية.

وســرحـان البحيـري هذا، شاب من أصـل ريفي، ركب مد الثـورة الجـديـد وتحمس لهـا ودافع عن اشتراكيتهما دونما ايمان حقيقي بشيء سوى تحقيق أهداف وصولية، جعلت منه عضواً في الاتحاد الاشتراكي ووكيلاً لحسابات احدى الشركات التي يعمل فيها.

ولم تقتصـر التطلعـات النفعيـة لدى سرحـان البحيـري على المجـال السيـاسي وحده، بل امتدت الى أبعد من ذلك لتنسحب على مختلف تطلعاته الفكرية وأنشطته الاجتماعية مبلورة لنا نمطاً وصولياً يقوم على حالة من الانفصام بين الفكر النظري والممارسة الفعليـة. فلم يكن حب سرحـان البحيـري لزهـرة سوى رغبة في امتـلاك جمـالهـا الريفي الخلاب وقوة جسدها النضر المثير. لذا نراه سرعان ما يفكر في تركها والزواج من (عليّه)، المدرّسة التي بهـرتـه براتبهـا وبـامتـلاك والـديها لعمارة متوسطة. وهذا التفكير النفعي نفسـه هو ما جعله يمـد جسـور الصـداقة بينه وبين منصور باهي، بعـد أن رأى في أخيـه (ضـابـط البـوليس) شخصـاً يمكن الاستعـانـة به في حل مشكـلاته. كما نراه يقيم علاقته مع حسني علام (خصمه الطبقي) على الاساس ذاته:

«أنـا قد اكـره فكـرة طبقيـة ولكني أفتن بأي شخص منهـا اذا ساقتني الظروف الممتازة الى صحبته»[٢٨].

وعلى هذا النحـو تتشكـل شخصيـة سرحـان البحيري؛ شاب تخلو حيـاتـه من العقـد والاحبـاطـات النفسية التي شهدناها عند حسني علام، كمـا انهـا تختلف عن الـدور الهامشي الذي انتهت اليه حياة الصحفي العجوز. فنحن نراه على الدوام مقتنصاً للمتعة لاهثاً وراءها.

ولابد لشخصية يتحقق لها هذا القدر من الاستقرار والطمأنينة من أن ترى الطبيعة في صورة جميلة وهادئة؛

«قلبي يستعيـد براءتـه وفتـوتـه. مثـل هذا الصباح المشـرق. مثـل زرقـة البحـر الصـافيـة. مثل هذا الدفء المبـارك. وحب الحيـاة يتـردد مع أنفاسي، يجـري مع ريقي، ينعش روحي بفرح وفهم»[٢٩].

وكثيراً ما تقترن صورة الطبيعة الرائقة في عيني سرحان بلقاء هذه الشخصية بزهرة:

«كنت خارجاً من سينما ستراند عندما رأيت الفلاحة الحلوة. كانت قادمة من شارع صفية زغلول بصحبة عجوز يونانية. رائقة السمرة ساحرة النظرة ريانة الشباب. كان الطوار مكتظاً بالخلق، والهواء يهب منعشاً حاملاً رائحة البحر. وهالة ضخمة من القطن المندوف تغشي القبة فتضفي على الجو لوناً أبيض ناعساً كبهجة الرضى»[٣٠].

ونحن نجد الطبيعة المقترنة بلقاء سرحان بزهرة في كثير من الاحيان، نجدها وقد تضمنت معطيات حسية تمثلت في تلك الاشارات الجنسية التي أريد لها تعميق احساسنا بطبيعة العلاقة التي جمعت بين هاتين الشخصيتين:

«وهواء الخريف يلفحني بدسامته الجنسية. وعيناي ترنوان الى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة. طوبى للأرض التي غذت وجنتيك ونهديك.»[٣١].

كما نجد صورة الطبيعة لدى سرحان تكتسب أحيانا ملامح الريف ومظاهره البسيطة، تلك الملامح التي تطفو على سطح وعيه كاشفة عن مخزونه لتلك الصور والعلاقات ومؤكدة منشأة الريفي:

«تعرضنا في طريق الكورنيش لدفقات هواء الخريف المشعشع الواني الغارب، وهي تتقدمني في مشية عسكرية سريعة حتى انعطفت فيما وراء عمارة الميرامار. التفتت ناحيتي وهي تمرق الى مدخل العمارة فتلقيت نظرة عسلية محايدة:

وتذكرت موسم جني القطن في قريتنا..»[٣٢].

وهو حين يصف شعور الارتياح الذي خلفه في نفسه لقاؤه بزهرة يكشف عن المعطيات ذاتها:

«وشاع في نفسي سرور كالسائل العذب الذي يخالط الريق بعد مضغ الفول الاخضر البكر الطازج المقطوف لتوه من الأرض الخضراء»[٣٣].

ولا تغير الطبيعة من سمتها هذا في عيني سرحان الا في بعض الحوادث التي داهمت حياته وفي أثناء الانفعالات النفسية التي شهدتها فترة اقامته الاخيرة في البنسيون. من ذلك تلك الصورة التي طالعت سرحان البحيري وهو يجلس مع اسرة علية.

لقد كشفت تلك الجلسة التي ضمته وأسرة علية عن نفس متململة غير مقتنعة بفكرة الاقتران بعلية، رغم محاولاته العابثة في اقناع النفس بذلك، مما جعل تلك اللوحة خلفية ناجحة في التعبير عن القلق والتجهم النفسي الذي داهمه وضاعف من شعوره باقتلاع طمأنينة روحه:

وقد دعاني السيد محمد والد عليّه للغداء فلبيت الدعوة. ودعوت الاسرة في نهاية الاسبوع للعشاء في باستوريدس. انقلب الجو بعد ان استقر بنا المجلس فصفرت الريح وانهمر المطر. ومضيت أقنع نفسي طوال الوقت بأن علية فتاة ممتازة وأنها تعد بزواج موفق [...] واشتدت العاصفة في الخارج حتى خيل الي انها ستقلع المدينة الجميلة من جذورها فتضاعف شعورنا بنعمة الدفء والأمان في الداخل»[٣٤].

ومثل ذلك هذه اللوحة التي تضافرت فيها معطيات السمع والرؤية فجاءت حادة الايقاع متجهمة الصورة وذلك لاتخاذها دور المرهص بقرب تقطع الوشائج بينه وبين زهرة. ذلك الموقف الذي بدأ حين وضعت زهرة على دربه أولى خطواتها عقب تلك اللوحة مباشرة لتقول له (لا):

«صوت الريح ينطلق في الخارج كرعد متصل، وجو الحجرة يقطر عصارة المساء رغم أن النهار لم يشارف الأصيل بعد، فتخيلت الغيوم المتراكمة في السماء وتخيلت جبال الأمواج»[٣٥].

من الواضح جدا ان هذه اللوحة ليست سوى صورة لاعماق سرحان التي تسللت اليها المخاوف، فجو الحجرة يقطر عتمة رغم أن الأصيل لم يحن وقته بعد. ويزيد سرحان البحيري من قتامة اللوحة بتخيله لتراكم الغيوم.

وتواكب هذه النغمة اكثر أحداث الرواية تأزماً في حياة سرحان، ونريد به ذلك الحدث المتمثل في طرد صاحبة البنسيون له من بنسيونها الذي يقيم فيه. حيث يواكب خروجه منه جو تظلله قطعات السحب ودفقات الهواء البارد وذلك للتعبير عن مشاعر هذه الشخصية ازاء حدث كهذا:

«وبصراحة وقحة قالت لي متحدية:

ـ ابحث لك عن مسكن آخر!

[....]

وغادرت البنسيون فهمت على وجهي طويلاً تحت سماء ملبدة بالغيوم متعرضاً لدفقات متواصلة من الهواء البارد»[٣٦].

أما الشخصية الأخرى التي يبدو لها موقف واضح ومميز من الطبيعة في هذه الرواية، فهي شخصية (منصور باهي).

ومنصور باهي، مذيع تقدمي التفكير، أبرز ما يميزه خصلتان، أولاهما: انطوائيته.. «تملكني الانطواء حيال الغرباء»[٣٧].

وثانيتهما: تردده.. «ـ إنك تبدو متردداً فيسهل اساءة فهمك»[٣٨].

وقد أورث هذا التردد شخصية منصور ضعفاً تمثل في عجزه عن اتخاذ القرار الحاسم، مما أدى به الى الأنتكاسة في اخطر تجربتين شهدتهما حياته وسببتا له عقدة نغصت عليه صفوه بعد ان ظل خاضعا لها طوال الرواية.

لقد بدا لنا منصور معذباً مؤرق الضمير، يئن تحت وطأة (الخيانة) التي جعلته دائم الادانة لنفسه، في يقظته وخياله، ليله ونهاره، حتى غدت حياته جحيماً لا يطاق:

«أن تؤمن وتعجز عن العمل فذاك هو الجحيم»[٣٩].

أما خيانة منصور باهي فمزدوجة؛ بدأت حين تخلى عن تنظيمه السياسي بتأثير من أخيه (ضابط البوليس) حيث تسببت في دخول صحبه السجن، وبينهم (فوزي)، أستاذه ومنظمه السياسي.

ولم يقف الأمر بمنصور عند هذا الحد، بل راح يبني علاقة مع (دريه)، زوجة فوزي والمرأة التي أحبها من قبل، وذلك عقب دخول الأخير السجن.

وقد وعد منصور درية بالزواج، ولكنها وبعد أن طالبت زوجها السجين بالحرية وأصبحت في حل من أمرها، نجده يتخلى عن وعده، تاركاً اياها لليأس والندم:

«انني جاسوس، انني هربت في الوقت المناسب، ثم تسللت الى بيت الصديق القديم!»[٤٠].

من هنا، فقد وجدنا الطبيعة المواكبة لـ(منصور باهي) تبدو ثائرة هادرة وكأنها بهذا معادل لذاته المحتدمة وهواجسه السوداء التي لا تفارقه. وكأن هدير الموج الذي يتكرر في تلك الصورة، كأنه صدى قاع ذاته الصاخب:

«الريح تسفع النوافذ بوابل المطر. هدير الامواج يقتحم أعماقي. لم أشعر بدخول زهرة حتى وضعت قدح الشاي على الترابيزة أمامي. رحبت بها لتنتشلني من أفكاري السوداء»[٤١].

«فالطبيعة هنا لا تقدم في صورة منفصلة عن الشخصية، فهي فضلاً عن كونها وسيلة للكشف عن ذات الشخصية فانها تمارس تأثيراً في ذات منصور الخاوية. وهو تأثير يبدو الاحساس به مباشراً لدى الشخصية حين تقول:

«هدير الامواج يقتحم أعماقي».

حتى المواقف التي تبدو الشخصية فيها طبيعية وذات استعداد للفرح والرضا، حتى في هذه المواقف نجد الطبيعة تبدو في شكل تضاد، سرعان ما تؤثر فيها (في الشخصية) معيدة إياها الى واقع الحزن والكآبة:

«وضحكت زهرة أيضاً فسمعت ضحكتها لأول مرة فانجابت عني الهموم الى حين. وأعقب ذلك دقائق صمت فتجلى صوت الهواء وهو يدوي في الخارج ويلطم الجدران فتصطك النوافذ المغلقة. وعاودني القلق والكآبة»[٤٢].

ولا تفلح الطبيعة الصافية الجميلة نفسها في انتشاله من مستنقع ذاته الآسن وحزنه المقيم. فلقد فقد الهواء نقاءه بعد أن تسمم بعفونة ذاته الممزقة:

«وقفت في الشرفة وحيداً. ترامى البحر تحتي الى غير نهاية، ينبسط في زرقة صافية بديعة، وتلعب أمواجه الهادئة بلآليء الشمس. غمرتني ريح خفيفة في ملاطفة منعشة ولم يكن في السماء الا سحابات رقيقة متفرقة. كاد يغلبني الحزن»[٤٣].

وليس غريباً على منصور ملازمته للحزن والكآبة في اكثر اوقات الطبيعة تجلياً وصفاء بعد أن وصل به الأمر حدا بات يشعر فيه أن «العفن يجري مع الهواء ولعله يصدر أصلاً من ذاتي أنا»[٤٤].

فشخصية منصور، شخصية المثقف المدرك لأزمته المدين

لذاتـه، وليست هي شخصيـة حسني علام (الـلامبالي) أو سرحان البحيري (الوصولي).

من هنـا نجـد مواقف (زهـرة) الجـادة المليئـة بالثقـة والـرفعة والداعية الى الاكبار، نجد هذه المواقف تخلق لدى منصور حالة الرضا التي سرعان ما تجد تجسيدها في صورة الطبيعة المتصدعة في نظره.

فها هو يرسم صورة لذاته وللطبيعة من حوله بعد أن يسمع من زهرة خبر تصميمها على التعلم:

ـ نعم.. ولكن ماذا جعلك تفكرين فيه؟

ـ قلت لن أبقى جاهلة الى الأبد، ثم ان لي غرضاً آخر!

ـ غرض آخر؟

ـ نعم.. ساتعلم مهنة!

رمقتها باكبار وسعادة وهتفت!

ـ رائع.. رائع.. رائع يازهرة..

لبث منفعلاً بالسعـادة والاكبـار وأنـا منفـرد بنفسي يتتـابـع في دفعـات مدويـة متقطعة راطناً بلغته المجهولة. ثم مضى الانفعال يهـدأ وينخفض ويبـرد حتى انـداح في مستنقع من ماء آسن يغشاه زبد الكآبة. ان الصعود يذكر بالهبوط، والقوة بالضعف، والبراءة بالعفن، والأمل باليأس.» (٤٥)

ان الطبيعة هنا قد اصبحت جزءاً من الشخصية وتداخلت فيها فلم تعـد ثمـة حدود واضحـة بينهـا وبين الـذات بعد أن اختلطت صورة الـوصف ـ ذات الايقـاع الصـاعـد ـ بهبـوط الانفعال الذي يستعير له في وصفه اياه معطيات الصورة الصورة الطبيعية.

«يتتـابـع في دفعـات مدويـة متقطعـة راطناً بلغته المجهوله ثم مضى الانفعـال يهـدأ وينخفض ويبـرد حتى انداح في مستنقع من ماء آسن يغشاه زبد الكآبة» (٤٦)

ومثـل هذا اعجـابه بموقف ثان بـ (زهرة) ذلك الاعجاب الذي جعل صورة العالم الخارجي تغيب عن عينيه ثم تختفي من بعد أن كانت القطرات تنساب على زجاج النافذة في جمال وعذوبه.

«ان قلبهـا الابيض يشعـر بمـودتي واحتـرامي واعجـابي وكنت بذلـك سعيـداً. وتسـاقـط رذاذ، فانسـابت قطـراتـه على الزجاج فاهتزت صورة العالم الخارجي.

ـ ولكنك لن تسلمي من الألسنة.

فقالت باستهانة:

ـ انه خير مما هربت منه:

اعجبت بها لحد الاكبار ولكن اشجتني وحدتها غير انها كانت تقف مليئة بالثقـة كمعـدن غير قابل للكسر. وكان الرذاذ قد نقش الزجاج بالغبش فاختفى العالم أو كاد» (٤٧).

ونراه يتمنى في موقف آخر يبدو فيه وهو يتخيل صورة بينه وبين استــاذه (فــوزي)

بعـد ان استبـد به الانفعـال جراء التلميح له بأخيه الذي كان وراء تخليـه عنهم، نراه يتمنى في تلك اللحظـة أن ينقلب رذاذ المطر الى انهلال يحقق له رغبته في اختفاء جنس البشر كافة ساعتها:

«لست قاصراً..

فضحك قائلاً:

ـ أغضبتك؟.. معذرة..

توترت أعصـابي. دريـة. وتسـاقـط رذاذ فتمنيت أن ينهل المطر ليخلو الميدان من البشر.» (٤٨)

وهكـذا تستقـر الخيانة في مركز وعي منصور ولا تلبث أن تطفو بين الحين والآخـر، ضاغطـة على وعيـه ومسلطـة سياط العذاب الذي ترسب في قاع ذاته مفسداً عليه متعة وسرور. فهاهو يجلس مع (دريـه) تحت شجـرة كافـور، في احدى (الكازينوهات) وفي جو رائق مغر يتلاءم وحالة اللقاء الذي يضمهما ولكننا نجد صورة الطبيعـة الجميلة وقـد تبـدلت ألـوانهـا وتغير ايقـاعها حين تطور مجـرى الحـديث بينهمـا الى مرحلة من التأزم كاشفـاً عن جوهـر مأساتهما. حينئذ يتكشف لهما النيل في لونه الداكن، لا في زرقته الشفـافـة، وتنتهي حركـة الامواج الى حالة أشبه بالسكون، فكأن الطبيعة وقد غدت هنا وسيلة رمزية للتعبير عن انطفاء بريق الأمل في عينيهما وتوقف نبض الحياة في قلبيهما:

«اخترنا مجلسنا تحت شجرة كافور بكازينو الشاطيء. وكانت الشمس المـائلة عن السمت تريق علينـا شعـاعها الدافيء فتذيب برد القاهرة القارص» (٤٩).

«اننا نتمزق بلا سبب حقيقي، وذلك جوهر المأساة.. ونظرنا

الى النيل بلونه الرصاصي وامواجه شبه الساكنة.» (٥٠)

لقد خلقت مواقف منصور باهي، غير الصحيحة وبخاصة موقف المتخاذل وغير الشجاع مع درية، خلقت هذه المواقف له حالة من السخط على كل ماهو جميل. فقد باتت روحه الخاوية القلقة، عاجزة عن التوافق مع حالة الانسجام والصفاء التي تنتظم صورة العالم الخارجي، في وقت كان أحوج ما يكون فيه الى صورة تحاكي حالته النفسية في افتقادها للتوازن:

«البحر يترامى تحت سطح أملس الزرقة فأين العاصفة الهوجاء؟ والشمس تهوي الى المغيب مرسلة شعاعاً ماسياً يلتحم بأهداب السحائب فأين جبال الغيوم؟ والهواء يلاعب سعف النخيل في غابة السلسلة بمداعبات شفافة رقيقة فأين الرياح الهوج المزلزلة» (٥١)

ويبلغ به الضيق بصور الطبيعة الهادئة التي تطالعه، حداً يجعله يتمنى تحطيم كل ما هو ثمين، أو حدوث زلزال شامل يعيد الى الاشياء توازنها المفقود. وهو موقف يعبر عن تلك الثورة التي تجتاح ذاته بعد أن بلغت ذروتها:

«كانت سحب متقاربة الألوان تركض بسرعة ملحوظة وهي دانية، والهواء يهب في دفعات منعشة. سرت والكورنيش متحدياً وقد ارتفع الماء وتطاير رشاشه الى الطريق. وقلت لو أنني كنت أملك أشياء ثمينة لحطمتها. وقلت إن التوازن لن يرجع الى الأشياء إلا بزلزال شامل.» (٥٢)

ان رغبة في حياة جديدة نظيفة تبدو واضحة لدى منصور باهي، لكن احساسه بتدنيس روحه ووقوعها في براثن الخيانة هو ما يحول دون تحقيق هذه الرغبة لديه.

من هنا كان التفكير الدائم في اعادة بناء ذات هذه الشخصية المعتلة عن طريق التغيير الشامل لها والانقلاب عليها، كان هذا التفكير يستقطب اهتمام منصور الدائم.

ولكننا لا نجد نجيب محفوظ يكشف لنا عن تلك الرغبة الجامحة وبشكل تغدو الطبيعة فيه معادلا فنياً لذات منصور على هذا النحو البارع:

«يعجبني جو الاسكندرية. لا في صفائه واشعاعاته الذهبية الدافئة... ولكن في غضباته الموسمية. عندما تتراكم السحب وتنعقد جبال الغيوم. ويكتسي لون الصباح المشرق بدكنة المغيب. ويمتلىء رواق السماء بلحظة صمت مريب. ثم تتهادى دفقة هواء فتجوب الفراغ كنذير أو كنحنحة الخطيب.. عند ذاك يتمايل غصن أو ينحسر ذيل.. وتتتابع الدفقات ثم تنقض الرياح ثملة بالجنون ويدوي عزيفها في الآفاق.. ويجلجل الهدير ويعلو الزبد حتى حافة الطريق.. ويجعجع الرعد حاملاً نشوات فائرة من عالم مجهول.. وتندلع شرارات البرق فتخطف الأبصار وتكهرب القلوب.. وينهل المطر في هوس فيضم الأرض والسماء في عناق ندي.. عند ذاك تختلط عناصر الكون وتموج وتتلاطم أخلاصها كأنما يعاد الخلق من جديد.. وعند ذاك فقط يحلو الصفاء ويطيب. اذا انقشعت الظلمات.. واسفرت الاسكندرية عن وجه مغسول.. وخضرة يانعة. وطرقات متألقة. ونسائم نقية. وشعاع دافيء. وصحوة ناعمة.. عايشت العاصفة من وراء الزجاج.. حتى نعمت بالصفاء. شيء حدثني بأن تلك الدراما انما تحكي اسطورة مطمورة في قلبي.. وتخط طريقاً مازال غامض الهدف.. أو تضرب موعداً في غمغمة لم تفهم» (٥٣).

وهكذا يتعمق احساسنا بذات الشخصية وتتكشف لنا ملامحها بشكل اكثر وضوحاً من ذي قبل. فمنصور باهي لا يرفض الجمال والانسجام لمجرد الرغبة في الرفض، فهو يحمل ذاتاً تواقة الى الصفاء، والاخضرار والدفء والتألق والنعومة والنقاء. لكنه مادام يحمل تلك النفس الملوثة، فلا سبيل الى تحقيق هذا العناق الندي الذي لا يرجوه الا عقب حدوث تلك الزلزلة التي بها.. «تختلط عناصر الكون وتموج وتتلاطم أخلاطها كأنما يعاد الخلق من جديد.. [حينئذ] فقط يحلو الصفاء ويطيب».

ان ذاته الراكدة احوج ما تكون الى تلك الحركة التي يتمايل فيها الغصن الساكن وينحسر الثوب الذي يربض على نفسه وقلبه جميعاً. حينذاك تتحقق له الدراما الكونية التي «تحكي أسطورة مطمورة في قلبي».

واذا كان من العسير على دارس رواية (ميرامار) تحديد أسرار ثراء هذه الرواية وجمالها، اذا كان ذلك أمراً عسيراً فاننا قد لا نبعد عن الصواب اذا قلنا ان أبرز أسباب هذا الثراء انما يتمثل في تلك الرؤية المختلفة للطبيعة والتي تحملها كل شخصية من الشخصيات التي عرضنا لها وبشكل بدت فيه «أحاسيس الشخوص المختارين من قبل الروائي مقترنة بالمكان ومتوافقة مع الجو»[٥٤] » فكل رؤية تبدو مشروطة بالموقف السلوكي والظروف الاجتماعية وتجارب الحياة الزمنية لكل شخصية من شخصيات الرواية .

هوامش

* ذهب الى شيء من هذا سليمان الشطي في كتابه (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ) .

(**) لاحظ تشبيه عامر وجدي جو الاسكندرية بـ«نفثة السحاب» مما يجعل من هذه الصورة وكأنها زفرة النفس المتعبة .

(١) ميرامار: ص٨٧، دار مصر للطباعة، ط٤، القاهرة ١٩٧٦ .

(٢) الرمز والرمزية: ص٣٧٨

(٣) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: ص٣٣٧

(٤) ميرامار ص١٢

(٥) المصدر نفسه: ص١٢

(٦) نفسه: ص١٢

(٧) ذهب الى هذا الرأي الناقد الأستاذ (صبري حافظ) في مقاله (ميرامار.. تراجيديا السقوط والضياع) مج المجلة، ع١٢٦، حزيران/ ١٩٦٧ .

(٨) ميرامار: ص٧٦

(٩) المصدر نفسه: ص٢٧

(١٠) نفسه: ص٧٢

(١١) نفسه: ص٢٧١

(١٢) نفسه: ص١٤

(١٣) نفسه: ص٤٦

(١٤) نفسه: ص٥٨-٥٩

(١٥) نفسه: ص٢٧١

(١٦) نفسه: ص٣١

(١٧) نفسه: ص٧٦

(١٨) نفسه: ص٢٧

(١٩) نفسه: ص١٠٩

(٢٠) نفسه: ص١٠٩

(٢١) نفسه: ص٨٧-٨٨

(٢٢) نفسه: ص١١٢

(٢٣) نفسه: ص١٢٢

(٢٤) نفسه: ص١١٤

*** أنظر في تفصيل دلالة هذا المشهد وربطه بفلسفة الكاتب واتجاهات بعض الروائيين الاوربيين كتاب الدكتور محمود الربيعي (قراءة الرواية - نماذج من نجيب محفوظ)، دار المعارف بمصر، ط٢١، ١٩٧٤ .

(٢٥) ميرامار: ص١١٢-١١٣

(٢٦) الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة: محسن جاسم الموسوي، ص٢٤٥، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة الكتب الحديثة، (٨٩)/١٩٧٥ .

(٢٧) قراءة الرواية: ص١٦٠

(٢٨) ميرامار: ص٢٢١

(٢٩) نفسه: ص٢١٨

(٣٠) نفسه: ص٢١٢

(٣١) نفسه: ص٢٠٣

(٣٢) نفسه: ص٢٠٤

(٣٣) نفسه: ص٢١٢

(٣٤) نفسه: ص٢٤٧

(٣٥) نفسه: ص٢٣٥

(٣٦) نفسه: ص٢٥٦

(٣٧) نفسه . (٣٩) نفسه :

(٣٨) نفسه : (٤٠) نفسه :

(٤١) نفسه: ص١٧٦

(٤٢) نفسه: ص١٦٢

(٤٣) نفسه: ص١٤١

(٤٤) نفسه: ص١٤٠

(٤٥) نفسه: ص١٦٨

(٤٦) نفسه :

(٤٧) نفسه: ص١٥٢

(٤٨) نفسه: ص١٤٥

(٤٩) نفسه: ص١٦٨

(٥٠) نفسه: ص١٧٠

(٥١) نفسه: ص١٩٠

(٥٢) نفسه: ص١٧٢

(٥٣) نفسه: ص١٨٢-١٨٣

(٥٤) الموقف الثوري في الرواية العربية: ص٢٤١

الرواية جنساً أدبياً

■ د. عبدالملك مرتاض

■ لانعرف أحدا من الدارسين العرب الى يومنا هذا، وذلك حسب ما في حدود علمنا على الأقل، (الا ما كان من امر الدكتور عز الدين اسماعيل الذي حاول ان يتحدث عن الانواع الادبية، كما سماها، فتحدث باقتضاب عن الفن القصصي، والفن المسرحي، والشعر، والنقد الادبي. وعلى انه لم يعر المقالة، ولا الرواية ما هما له أهل من العناية) [1] تناول الأجناس الأدبية جملة، ودرس الخصائص المميزة لها، واضعا لكل منها الحدود والمعالم والتعريفات. وغالباً مانلفي هذه الجهود تقف نفسها على موضوعات موحدة كأن يكون الحديث قائما حول القصة على حدة، او الشعر على حدة، او الرواية على حدة، وهلم جرا.

والادب العربي كأصنائه من الآداب الانسانية الكبرى عرف كل، أوجلّ، ما عرفت هذه الآداب من الأجناس. بل ألفينا الادب العربي يتفرد ببعض الاجناس التي لا توجد الا فيه كجنس المقامة مثلاً.

وقد عرف الادب العربي جنس الشعر أول ماعرف (ونحن هنا لا نريد أن نلج في حلقة مفرغة من التفكير القائم على مجرد الافتراض والتخمين، كأن يقول قائل: وما أدرانا ان لا تكون هناك جنس اخر ادبي ظهر قبل الشعر العربي ثم درس؟ وان ذلك ليقصيه من الاحتمال الحال التي ألفينا عليها النثر قبل الاسلام بحيث لم يتبوأ هذا القطب الادبي مكانته الممتازة الا بعد ظهور الاسلام وبفضله، وذلك بما جد من أغراض للكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال؛ فكان لا مناص من ان ينزل الشعر للنثر شيئا فشيئاً، عما كان له من سيادة مطلقة) بل شغل هذا الجنس الادبي حيزاً شائعاً في الزمن والاهتمام؛ فكان هو الادب الحق، وما عداه لا يعدو أن يكون شيئا يصب في روافده، او ينبع من مدافعه. من أجل كل ذلك ألفينا معظم الدراسات النقدية المبكرة في تاريخ الفكر العربي تعنى أساساً بالشعر لا بالنثر، أمثال ابن قتيبة في «الشعر والشعراء»، ومحمد بن سلام في «طبقات الشعراء» وقدامة بن جعفر في «نقد الشعر»، والحسن بن بشر الآمدي في «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» وأبي الحسن علي الجرجاني في «الوساطة بين المتنبي وخصومه» وأبي عبدالله محمد بن عمران المزرباني في «معجم الشعراء»، «الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء»، الى سوى ذلك من الامهات الادبية التي ظهرت في صباح التاريخ العربي الحافل.

ولعل اول من حاول ان يعنى بالنثر بعض العناية اوكلها، الى جانب عنايته، بالطبع، بالشعر، هو أبو عثمان الجاحظ في كتابيه «البيان والتبيين» و«الحيوان» حيث أورد نصوصاً كثيرة من روائع الادب المنثور. ولولا ذلك الجهد، في تقديرنا، لكان ضاع منا أدب نثري كثير. فهو اذن من أوائل من عني بالأدب شعره ونثره في تاريخ الأدب العربي.

وواضح ان مثل هذا الصنيع كان نشأ عن قيام الأدب العربي المبكر على الرواية اكثر من التدوين حيث كان لكل شاعر معروف راوية يستظهر شعره ويروّج له في الاسواق والنوادي الادبية. ونستطيع ان نتمثل هؤلاء الرواة، لا الروائيين بالطبع، في عكاظ والمربد تمثلا يذكر ولا ينكر. ونشأ عن هذا تلك الملاحظة النقدية التي كانت شائعة على عهد ابن رشيق المسليّ المعروف بالقيرواني والمتمثلة في أن «ماتكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون؛ فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره»[٢]؛ لأن الموزون بحكم خضوعه للايقاع والقافية كان أيسر رواية، وأقدر سيرورة، وأقوى بقاء؛ فخلد معظم ما قالته العرب من أشعارها؛ من حيث ضاع علينا تراث أدبي منثور، حتماً، ضخم. ذلك بأن الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيد المنثور في موقف من المواقف جملة. ولم يحفظ لنا الرواة الا الآثار النثرية التي ارتبطت بمواقف خالدة لا يجوز ان تنسى اوتهمل، ارتبطت بشخصيات مقدسة، اومواقف تاريخية ذات شأن، كأحاديث النبي عليه السلام وخطبه، وكثير من خطب الصحابة واقوالهم. وعلى ان الذي بلغنا من هذه الاثار المروية لم يكد يسلم من الاختلاف في الرواية. ولقد نلاحظ هذه الظاهرة في الأحاديث النبوية نفسها. أما الذي وصلنا من آثار الصحابة فكثير منه مبالغ فيه كالنصوص النثرية التي جمعها الشريف ابو الحسن محمد الرضى بن الحسن الموسوي عازيها الى علي بن ابي طالب؛ فان كثيرا منها، حتماً، مدسوس عليه. فاذا استثنينا من هذه النصوص ما روته كتب اخرى كالسان والتبيين لأبي عثمان، وما كان متلائماً مع روح أسلوب الأمام علي، وقد كان ظاهرة خطابية عجيبة، فسائره مولد مصنوع.

والذي نلاحظ ان معظم الآثار النثرية، الاّ ما اتصل بالتراث النبوي، مسجوعة، موقعة، تقوم على الزواج والائتلاف. فكأن اولئك الرواة انما كانوا يعاملون هذه الاثار النثرية معاملتهم للآثار الشعرية، حذو النعل با لنعل. وحتى النماذج النثرية، المرتاب في صحتها، والتي وصلتنا من عهد الجاهلية تتميز خصائصها بالزواج، والسجع، وقصر الجمل، كالنص الذي روى الرواة أن قس بن ساعدة الايادي هو قائله. فكأن الايقاع كان هو القياس الذي بفضله ومن اجله جميعاً يروى الرواة أنصا منثورا. والعلة في كل ذلك تكمن في أن الآثار المسجوعة الموقعة، تيسر سيرورتها بين الناس، ويسهل على حافظاتهم التقاطها.

ولعل اعظم الاجناس الادبية النثرية في الادب العربي شأناً، وأطولها عمراً، وأقدرها على القيام في وجه الشعر طوال ما يدنو من عشرة قرون انما هو جنس المقامة. فلو حفظت كل النصوص المقامية، ثم طبعت، لشكلت تراثاً نثرياً ضخماً. وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضياع فقد بقيت نسبياً ضخمة متغازرة. وناهيك أن عدد كتاب المقامة جاوز المائة، وأدناهم خلف بضع مقامات؛ من حيث يزعم بعض المؤرخين بأن، بديع الزمان الهمذاني وحده خلف اربعمائة مقامة لم يصلنا نحن منها الا خمسون[٣].

وقد ظل جنس المقامة قائما بتقاليده الادبية واصوله الفنية من لدن الهمذاني الى المويلحي»، بل الى الابراهيمي. واذا تأملت هذا الجنس الادبي، الفيته هو الجنس الادبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الابداع الراقي في العربية بحق، اوالابداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل، لأن الآثار النثرية الاخراة اما تأليف علمي خالص، واما تأليف تاريخي خالص، واما تأليف فلسفي خالص، واما تأليف ديني خالص، وهلم جرا. وبعبارة قد تكون أوضح، هو نثر تعليمي او أكاديمي. فكأن الذي يقابل الشعر العربي، في رأينا على الاقل، انما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر. فالمقامة هي الجنس الادبي المعادل، في ميزان تاريخ الأدب العربي، لجنس الشعر. وهما على كل حال حتماً اكبر الأجناس الأدبية العربية الى بداية هذا القرن.

وقد عرف الادب العربي تطوراً مدهشاً بحيث ماعرفه من هذا التطور في ظرف قرن واحد او نحوه من عمره، لم يعرفه طوال عمره الممتد على ستة عشر قرناً. ولعل ذلك انما كان بحكم التطور التكنولوجي الذي عرفته أوربا وأمريكا الشمالية فهبت على الوطن العربي منه ريح، بعضها نافع مفيد، وبعضها ضار مؤذ. ولكن النافع من ثمار هذا التطور افضى الى ظهور تقاليد جديدة، هي في حقيقتها تقليدات لا تقاليد، وأصبحت من صميم الحياة اليومية والحياة العامة جميعاً؛ فبعد ان كان الغربيون أخذوا منا كثيراً من التقاليد العلمية والسلوكات الحضارية، انقلبت الموازين، فأصبحنا نحن هم المقلدين: فاذا المظاهر المتعلقة بأبهة الدولة وتنظيماتها السياسية والادارية والتشريفية والبيداغوجية والثقافة والعلمية تقوم كلها او جلّها على النظام الغربي صراحة. فهو صورة مطابقة لأصل ماهناك.

الجنس الأدبي، أم النوع الأدبي؟

وكان لا مناص، في ظل هذه الحركة الحضارية الجديدة، ورغبة في مواكبة هذه الموجة الغربية العارمة - من أن يعرف الأدب العربي أجناساً أدبية جديدة لم تك فيه بشكل صريح، اومطرد، من ذي قبل. فاذا استثنينا من قديمه جنس الشعر الذي يمكن ان تندرج تحته عدة انواع أخرى (ولا اوثر مصطلح «الغرض» الذي كان بعض الناس يصطنعه، لأنه لا يكاد يعني شيئاً ذا بال في هذا المقام. ومثله الفن المصطنع هو ايضاً لبعض هذا المعنى. وانّما أوثر اصطناع الجنس والنوع. اما لما ذا اصطنعناهما معاً فمن اجل التمييز بين معنيين مختلفين: فقد ألفينا ابن منظور يقرر بأن الجنس اعم من النوع. وهومذهب اغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه انواع كشأن الشعر الذي ان كان هوفي حد ذاته جنساً، فان المسارات التي عرفها عبر تطوره وتشعب موضوعاته وأشكاله جميعا هي في حقيقتها (أنواع) وذلك كالهجاء، والرثاء، والمدح، والوصف، والغزل، إذ ليس بستنكر ان يتناول متناول من النقاد نوعاً بعينه مقتصراً عليه، مجتزئاً به وحده. بل ان ذلك هو الأولى بسلامة المنهج، وسلامة الخطى ثم اذا استثنينا جنس المقامة الذي يمكن ان تنضوي تحته، هو ايضاً، بعض الأنواع الادبية الداخلية، فان باقي الأجناس الأدبية القديمة لاتعد ذات شأن كبير. ولعل أهمها، بعد هذين، شاناً، انما هوجنس الرسالة، اوماكان يطلق عليه فن الترسل. اذا لايجوز ان نزعم بأن الادب العربي عرف الأجناس الأدبية الاخراة، والتي تشيع في الآداب الانسانية الكبرى المعاصرة التي لم تك، كما قرنا منذ حين، الا ثمرة من ثمرات الاتصال الحضاري بيننا وبين الغربيين. اذ ان هؤلاء انفسهم لم يعرفوا هذه الأجناس الأدبية الجديدة الاّ في العهود المتاخرة.

فنحن اذن نؤثر اصطناع الجنس عنواناً قاعدياً لضرب الادب الذي نريد الحديث عنه من حيث نبقى على النوع (وذلك بناء على ملاحظة ابن منظور الدقيقة التي ترى بأن (الجنس اعم من النوع) لاتخاذه عنواناً فرعياً، اي مجرد استمرار للجنس الام، او نموعبر الجنس. ولنضرب مثلاً اخر بالرواية بعد ان كنا ضربنا مثلاً بالشعر، فانه يمكننا اعتبار الرواية، في اصل مفهومها العام، اي من حيث هي، جنساً ادبياً، اما الرواية التاريخية، او البوليسية، او الجنسية، او التجسسية، فانما نعدها نوعاً ادبياً لاجنساً ادبياً، اذ انما هي مندرجة في اطار المفهوم العام لجنس الرواية ففذلك، اذن، ذلك.

وليس لنا في هذا الحديث سبيل الاّ على جنس الرواية الذي أمسى موضة التعبير الأولى في اسواق الآدب ونواديه الكبرى شرقاً وغرباً. كما اصبح لهذا الجنس في الأدب العربي المعاصر شأن لاتطمع في الحظة به الاجناس الادبية الاخرى التي على جدتها، وهي كالمقالة، والقصة، والمسرحية، والنقد الادبي، كأنها بالقياس الى جنس الرواية: اما تعتبر في مهدها واما في لحدها. ولكن:

ما الرواية

والحق اننا بدون خجل ولاتردد نبادر الى الاجابة عن هذا السؤال بعدم القدرة على الأجابة عنه. ذلك بأن الأجابة عنه تقتضي تدبيج مجلد ضخم يتناول تفاصيل هذا الجنس الأدبي في

مساره وبنيته وأنواعه . بيد اننا نجتزي ببعض الاجابة التي لاترضينا نحن قبل عدم ارضائها القارىء . ولكن لامناص من الخوض في ذلك طالما تجنب كثير من النقاد ومؤرخي الادب العربي الحديث التعرض له .

ان الاصل في مادة روى في وضع العربية ، هوجريان الماء ، او وجـوده بغـزارة اوظهـوره تحت اي شكـل ، اونقله من حال الى اخرى ، اوانتقـالـه من حالـة الأصل ، الى حال ثانية . . من اجل ذلـك الفينـاهم يطلقـون على المـزادة الـراويـة ، لأن النـاس منها يرتـوون بالمـاء ، ثم على البعير الناقل للماء ، لعلاقته بهذا الماء . كما اطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء ، هو ايضاً ، الراوية . ثم نقلوا هذا المعنى الى ناقـل الشعـر فاطلقـوا عليـه راويـة لوجود علاقـة النقـل اولاً ، ثم لوجـود التشابه المعنوي بين الري الروحي الـذي هو الارتـواء المعنـوي بسمـاع الشعـر واستظهاره ، والارتواء المادي الذي هو العبء في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ ويقمعـه قمعـاً . فالارتـواء اذن يقع من مادتين نافعتين تكون حاجة الجسم والـروح اليهما شديدة . وانما لاحظ العربي الأول العلاقة بين المـاء والشعـر لأن صحـراءه كان أعـزّ شيء فيهـا هو المـاء ، ثم الشعر، وواضح ان اصل معنى . «الرواية» في العربية القديمة انما هو الاستظهار . [٥]

ولكننـا الى الآن لم نقتـرب من الاجـابـة عن السؤال الذي كنا طرحنـاه : مامعنى الـروايـة؟ ثم ماعـلاقة المعنى الأصل (وهوهذا الذي حاولنا الحديث عنه في السطور السابقة) بالمعنى المنقول اليه؟

اما الموسوعة العربية الميسرة فقد انتقلت الى الحديث مباشرة عن تاريخ الرواية في الغرب دون أن تجشم نفسها عناء البحث في اصـل هذا اللفـظ ، ولا في امـر اشتقـاقه وتطوره شأن الموسوعات العلمية الاكـاديمية . فقـد كفت نفسها عناء البحث اذن ، فكفت قراءهـا خيـر المعـرفـة . ولم يأت ناصـر الحاني شيئاً غير هذا حين أهمـل أهمـالاً كليّـا الحديث عن الرواية في كتابه «المصطلح في الادب الغـربي» : فهـل مصطلـح الـروايـة ممـا لا يلج في المصطلحات الادبية الغربية؟

اما الأدباء العرب فقد كانوا الى زهاء سنة ثلاثين من هذا القرن يصطنعـون لفـظ «روايـة» لجنس المسـرحيـة كما يلاحظ ذلك في كتـابـات عبـدالعـزيز البشري الذي نجده يقول : وأخيراً تقدم أمير الشعراء احمد شوقي فنظم روايتين :

كليـوبتـرا ، وعنتـرة [٦] وقـد كرر البشـرى لفـظ «الـروايـة» بمفهـوم المسـرحيـة ست مرات في مقـالـة أدبية نشرها سنة ثلاثين من هذا القرن ، كما اسلفنا القال . [٧]

وكان الشيخ اذا اراد الأشارة الى مفهوم القصة قال مثلا : «رواية قصصية» [٨] .

ومثـل هذا السلوك يرينـا كيف كانت اللغـة الادبيـة حائـرة في العثورعلى المصطلح الأدبي الملائم . وكان هذا المصطلح يشيع بين الأدبـاء الجـزائـريين الى قيـام ثورة التحـريـر في سنـة اربـع وخمسين من هذا القـرن حيث كانـوا يطلقـون على كل مسـرحيـة روايـة ، من حيث لم توجـد الـروايـة باللغة العربية في الجزائر قبل هذا التاريخ ، الّا ما كان من امرغادة ام القرى لاحمد رضا حوحو التي ظهـرت في سنـة سبـع وأربعين من هذا القـرن . وعلى ان المؤلف نفسـه أطلق على هذا العمـل ، في اهـدائـه ، مصطلح «قصة» واستراح [٩] .

فلمـاذا اذن أطلق الادبـاء العرب ونفترض ان يكون الأمر عائداً الى نقادهم ، مصطلح «رواية» على كل عمل سردي مطول نسبياً ، معقد التركيب والبناء ، والقائم على تقنيات معلومة؟ ثم من هو أول من اصطنـع هذا المصطلح فأطلقـه صراحـة على هذا الجنس الأدبي؟ واذا كان الجواب عن السؤال الثاني يمكن بمجرد البحث التاريخي في تطورهذا المصطلح ، فان الأجابة عن السؤال الأول تبـدو معقـدة ويكتنفهـا الضبـاب من جميع أقطارها ، لأن الأمرفي شأنهـا سيقـوم على افتراض الفروض وسوق الأحتمالات اكثرمما يقوم على أي شيء آخر . ويبدو ، اذن ، انهم جاؤوا بهذا المصطلح من المسرحية التي كانت تقوم في بداية امرها على الشعرمطلقا ، كمـا هو شانهـا في عصـورها الذهبية ، ثم على الشعر اكثرمن النثر كما هو شأنها لدى نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن ؛ وذلك باعتبار ان الرواية كانت تطلق على حرفة من يستظهر شعر شاعر او

اشعار شعراء كثر، كما اطلق ذلك علماء الحديث على مستظهر النصوص الدينية التي ثبتت نسبته الى الرسول عليه السلام؛ مثلهم في ذلك مثل رواة اللغة والأيام والاخبار. فكأن الرواية كانت عبارة، بعد الذي كنا رأينا من أمر اشتقاقها واصول استعمالها الأولى، عن «المسرحية الشعرية» التي اتخذت من بعد ذلك اسم المسرحية وتخلت عن لفظ الرواية لهذا الجنس الأدبي الجديد الذي على الرغم من انه عرف في الادب العربي منذ القديم تحت بعض الاشكال السردية دون التسمي، طبعاً، باسم «الرواية» التي هي من مفاهيم القرن العشرين بالقياس الى الأدب العربي؛ اما بالقياس الى المعاجم العربية فأنها الى يومنا هذا لم تلج اليها من اي باب. فلا يزال لويس معلوف ينقل بالحرف، حول هذه المادة في معجمه، المنجد، ما كان كتب عنها منذ قرون بعيدة. اجل ذلك فان هذه المعاجم لاتزال تقتصر على اعتبار الرواية مصدراً لروي الحديث والشعر او اللغة بمعنى نقله، دون أن تتكرم، او تتجشم، فتربط المعنى القديم بالمعنى الجديد الذي هو نقل الروائي، لا الراوية، لحديث مقصوص، او محكي، تحت شكل أدبي يرتدي اردية فنية تقوم على الحركة والسرد والوصف المشوق ووجود شخصيات تتصارع فيما بينها لتنتهي الى غاية معلومة يرسمها لها الروائي، اقول:

ـ ومن تلك الأشكال قصة حي بن يقظان لأبن طفيل التي هي رواية لاينقصها شيء، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري التي هي رواية مبكرة في الادب العربي ـ[10] فانه لم يعرف على النحو الذي عرف عليه في الغرب الا في هذا القرن. ولعل أوّل محاولة تندرج، في هذا الباب، بين القديم والحديث ابداع محمد المويلحي المعروف تحت عنوان: «عيسى بن هشام».

والغريب ان المفهوم الاول للرواية في اللغة الفرنسية (ROMAN) كان هو ايضاً يعني عملاً خيالياً سردياً شعرياً[11] قبل ان يتحول هذا المفهوم في القرن السادس عشر الى ابداع خيالي نثري، طويل نسبياً، يقوم على رسم شخصيات ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصّي مصيرها، ووصف مغامراتها[12].

وكأن الرواية في عصرنا الحاضر هي النثر الفني بمعناه الدقيق والواسع معاً، فلغة الرواية المنثورة يجب ان تكون اللغة السائرة بين الناس، لغة التوصيل التي ان لم تك لغة الناس جميعاً، فلا أقل من ان تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم. فكأنها لغة نصفها عالم، ونصفها الاخر شعبي: كأنها اللغة الأكثر شيوعاً، والاعمّ استعمالاً بين المثقفين وأوساط المثقفين.

والرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل القواعد، متشعب الأصول. وهي كما عرّفها بعض الغربيين: «جنس سردي منثور»[13].

واذا كانت الرواية سرداً خالصاً فان هذا السرد انما يقوم على حكاية خيالية قحة. والحق ان الرواية ليست قبل كل شيء الاّ جنساً كان قائماً من قبل، وكان متمثلاً في الملحمة[14]، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية. من اجل ذلك نلفي الرواية تتخذ لغة سهلة الفهم نسبياً، بحيث لا تسمو الى لغة العلماء. ولكن لاينبغي ان يعتقد معتقد انا نريد الى الرواية التي كانت قائمة بالمفهوم الذي آلت اليوم اليه؛ فقد كان تحولها من الحال البسيطة والساذجة بل الغامضة الى حال الجنس الادبي الراقي بطيئاً، على الرغم من تعدد مظاهر هذا الجنس الذي آلت اليه[15].

ومن الواضح ان جنس الرواية لم يعترف به المفكرون والفلاسفة القدماء لعدم وضوح ملامحه وبنيته في تلك العصور الموغلة في القدم حيث نلفي أرسطو لا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته النقدية، وانما وقفها خصوصاً على الشعر والخطابة والمشجاة والملهاة. ولعل الفيلسوف هيجل هو أول من اختص الرواية بشيء من العناية فتحدث عنها في علم جماله.

وكانت الرواية تقوم في أول الأمر على مواجهة واقع الرغبة بحقيقة الحب[16].

ويعرف هيجل الرواية اثناء القرن الثامن عشر بأنها. ملحمة حديثة بورجوازية، تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونثر العلاقات الاجتماعية[17] ونلاحظ ان تعريف هيجل الذي يقدم الرواية على انها ملحمة بورجوازية حديثة يجاريه فيه المفكر المجري جورج لوكاكس الذي نراه يعقد فصلاً في كتابه «نظرية

الرواية» يقرن فيه بين الملحمة والرواية.

ونحن في الحقيقة لا تعنينا التعريفات الفلسفية المتسلطة على الأدب كثيراً، وانما الذي يعنينا كل العناية هذا القرن بين جنسين أدبيين اذا كانا في فجر التاريخ البشري متفقين بعض الاتفاق (البطل العظيم الذي يقود التاريخ ويؤثر في مساره) فأنهما الآن أبعد مايكونان عن بعضهما بعض.

فالاولى: ان الملحمة جنس ادبي لم يعد قائماً الّا على أنه تراث أدبي انساني؛ جنس كان بالأمس ولم يعد اليوم أحد يمارسه لأن معطيات التاريخ والحضارة والسياسة والثقافة والفن تغيرت رأسا على عقب.

والثانية: ان الخصائص التي تجمع بين الرواية التاريخية (واليها في اغلب الظن يذهب تعريف هيجل ولوكاس) والملحمة لم تعد قائمة حيث أن بنية الرواية تطورت تطورا مذهلاً بحيث اصبحت تدمر البطل الذي كانت الملحمة والرواية التاريخية تقد سانه، وتجريان الحدث حوله، وتفجران الصراع من اجله؛ واصبحت تعوّل أساساً على اللغة الفنية، وتتنكر لباقي معظم المكوّنات التقليدية الاخرى.

واذن، فان تعريف هيجل لا يتلاءم اليوم مع ماينبغي ان تكون عليه الرواية المعاصرة التي تطمح الى ان تتبوأ صدارة الأنتشار بالقياس الى الأجناس الأدبية الأخرى بل لم يعد هذا الطموح مجرد أمل طائر، وانما تحقق في النصف الثاني من هذا القرن حيث لا نلفي جنساً أدبياً احظى من القراء، بالقراءة والمتابعة والنقد، كجنس الرواية. وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الادبية الممتازة، ان كثيراً من الأبداعات الروائية تحول اليوم الى افلام سينمائية مما يجعل افكار الكاتب تصل القراء من اكثر من طريق، وترد عليه في عقر ديارهم من اكثر من وسيلة اعلامية.

فنحن اذا تأملنا الآثار الروائية العربية في مصر مثلاً، وذلك حيث حركة التمثيل على أخصب ماتكون، فان معظم ماكتب يوسف السباعي، ونجيب محفوظ، واحسان عبدالقدوس، ومحمود تيمور، وطه حسين وسواهم من كتاب مصر الروائيين قد حول الى افلام، بل الى مسلسلات. وهذا الصنيع لايطمع فيه الشعر، ولا المقالة، ولا النقد، ولا حتى القصة التي ظلت تتطور على هامش الرواية في استحياء.

والرواية من حيث هي جنس ادبي راق ذات بنية معقدة تتلاحم فيما بينها لتشكل لدى نهاية المطاف شكلاً من اشكال هذا الجنس الحظي. فالأفكار والألفاظ فكل الكتابات، هما المادة الأولى. ولكن هذين العنصرين عامين نلفيهما في كل الكتابات. من اجل كل ذلك نجد جنس الرواية لايجتزىء بذلك، من حيث هو ذو طبيعة سردية خالصة، وانما ينشد عنصر السرد. ولهذا السرد اشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي، وهي طريقة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات بوجه عام؛ وجديدة كاصطناع المخاطب، أو الف العبارة، او استخدام اشكال اخرى كالمناجاة الذاتية، والحوار الخلفي... اما البطل فحدث ولا حرج. وكان البطل هو المكوّن الأول للعمل السردي لدى الروائيين التقليديين. ولكن هذا العنصر من بنية الرواية ضعف في الرواية الجديدة حتى اوشك ان يختفي نهائياً. اما اللغة الفنية في حد ذاتها فقد عرفت، هي ايضاً، تطورا مذهلاً لم يكن يخطر لبالزاك، ولا لأصحاب بالزاك على بال. اما الحبكة واحترام التسلسل الزمني فلم يعودا شيئاً ضرورياً في بنية الرواية المعاصرة التي تحرص على تدمير الزمن وتمطيطه وتمزيقه وتبديده قبلاً وبعداً، كما نلفيها تحرص على تدمير البطل بايذائه قصداً، ومضايقته والحد من غلوائه، والتشكيك في امره، عمداً. فاذا اللغة الفنية، نتيجة لذلك، هي البنية الاولى للرواية المعاصرة قبل اي مكون آخر.

الرواية والتاريخ

لامناص من قول كلمة حول هذه القضية اذ على الرغم من أننا نعد النتاج الأدبي الخالص، ومنه النتاج الروائي، مجرد أدب حقيقته اللغة الفنية، او الخطاب، ولاشيء من الحقيقة خارج هذا الخطاب، فاننا حين نكتب للتاريخ نذكر بأن الرواية قبل ان تصل الى ما وصلت اليه الآن من وضع دفع بها الى إنكار التاريخ والانسان، والمكان (الرواية الجديدة) كانت متزاوجة مع التاريخ،

تنشد العلاقة الحميمة بينها وبينه ؛ ولعلها كانت مجرد مرحلة كانت الرواية لا تزال كأنها غير موقنة بقوتها الفنية ، وسلطانها الأدبي العظيم ؛ فنجدها تعوّل كثيراً على أحداث التاريخ اما بصورة مباشرة ، وإما بايهام القراء بأن ما حدث فعلا وقع في التاريخ ، وأن الشخصيات المرسومة حقاً هي اشخاص حيوا ورزقوا ؛ مما دفع ببالزاك الى عد الرواية حليفاً للتاريخ [١٨] ، ولكن فولكنير لم يلبث ان عارض هذا المذهب فاعتبر جنس الرواية ابطالاً حتمياً لمسار التاريخ [١٩].

ولكن على الرغم من مقولة فولكنير الذي كان يرمي الى معارضة الرواية التاريخية التي تجعل من البطل كل شيء في العمل السردي تشبيهاً له بسلطان الفرد الذي كان يؤثر في الأحداث وحده ، (والرفد هنا عظماء الناس وحدهم) . . . فأن الأعمال الروائية ، والسردية بوجه عام ، لاتتناقض مع الحقيقة التاريخية ؛ وانما العيب كل العيب ان تتكلف نشدان التاريخ في الرواية بشكل يزدجي بعض الروائيين والنقاد التقليديين معاً ، الى عد الرواية وثيقة من وثائق التاريخ ، وشاهدا صادقا من شهود العصر . . . فكما ان المؤرخ لا يستطيع ، في اطوار معينة ، الأفلات من تهمة الانحياز ، او النسيان ، او الغلط ، او التعصب ، او الجهل ، او من كل ذلك جميعاً ، فاذا كتاباته التاريخية قد لاتمثل شيئا من الحقيقة الا بقدر حقيقة مايفكر وما يرى هو شخصيا ، فكذلك الروائي الذي يتخذ من شخصياته التي هي في حقيقتها كائنات من ورق [٢٠] ابطالاً يعتزون الى التاريخ بالتأثير في مجراه . فكأي من روائي حاول ان يرسم فترة من التاريخ ، اي شخصية من شخصيات التاريخ ، اويطمع في تخليد بيئة من البيئات ، فجاء يغير الحقيقة ، ولم يعبر الاّ عن ايديولوجيته او آرائه دون ان يكون بالضرورة قد عبر عن تلك الفترة او تلك البيئة الاّ في اطار ادبي خالص ، اي من وجهة نظر فنية خالصة . ولو افترضنا في بعض هذا الاعمال الروائية التي كانت تسم نفسها بالتاريخية ، تجردها من الفن ؛ فقد ينشأ عن هذا الافتراض تجردها من الفنية والتاريخية جميعاً . ذلك بأننا لانرى ضرورة أن يصبح الكاتب الروائي ناطقاً رسمياً ، كما يقول الساسة ، باسم الشعب الذي يكتب عنه ، او المجتمع الذي ينتمي اليه ؛ فذلك اطوارا ، امر لاسلطان له عليه ، ولا طاقة له به ؛ وانما المذمة كل المذمة ان ينشد الناقد او مؤرخ الأدب ، الحقيقة التاريخية في العمل الروائي القح » .

ذلك ، ولقد ازدهر هذا النوع من الرواية اثناء القرن السادس عشر ، وذلك كمعظم الأنواع السردية الاخرى في الأبّان الذي كانت السلطة السياسية آلت فيه الى البورجوازية ، مع العلم أن التاريخ لم يعالج ، في اوربا على انه علم من العلوم الأنسانية الاّ خلال القرن الثامن عشر [٢١] على الرغم من ان ابن خلدون كان حاول ان يضع أسساً لعلم التأريخ وفلسفته ، كما اجتهد في وضع الأسس لعلم الاجتماع . فقد يكون اول مؤرخ انساني رفض التقليد صراحة ، وعلل الظواهر ، وبين الأسباب ، وأطنب في التحليل ، ولا سيما في المقدمة التي رفعته الى مصاف المفكرين الانسانيين الخالدين .

ولكن مع اندلاع الثورة الفرنسية شعر القائمون بها بأنهم هم حقاً أصحاب التاريخ ، فتغيرت الرؤية التقليدية في اوربا الى هذا التاريخ .

ولعل بعض هذه المفاهيم والافكار هي التي ستعرض لها الرواية التاريخية ، حيث سنلفيها تركز على معالجة علاقة فرد ما بالقياس الى التاريخ حيث ان الحركية الاجتماعية ، وتصارع الطبقات ، شعوباً وأدياناً ، هي التي تفضي الى ـ وذلك برفع جماعة ، ووضع جماعة ، ودفع جماعة اخرى الى كراسي السلطة ـ انشاء أوضاع درامية متناهية . وقد كان ولتر سكوت (١٧٧١ ـ ١٨٣٢) الذي عرف شهرة عالمية بفضل اعماله الروائية ذات النكهة التاريخية هو منشىء هذا النوع الادبي . ويعود ذلك الى سنة ١٨١٤ حين ظهر له رواية (Waveley) . ولقد أثرت اعماله الروائية تأثيراً واضحاً في الحركة الرومانتيكية .

وبتركيب ولتر سكوت للوحات فريدة مع مجازات سردية غير مسهبة ، استطاع أن يعري فوق الخشبة ارداحاً بارزة من تاريخ الشعب الايكوصي . وقد اتخذ من الابطال الساردين شخصيات شاهدة عيان ، وبحيث لاتكون ملتزمة الى أقصى الحدود ، مما

أتاح لهذه الشخصيات أن تتحدث بحياد من وجهة، وان تكون صلة وصل بين الساسة والمسوسين، او الكبار والصغار، من وجهة أخرى.

وكان من العسير على الرواية أثناء القرن التاسع عشر الجنوح عن هذا المسار الذي كان ولتر سكوت ساره. ولعل الروائيين الاوربيين كانوا لا يبرحون منبهرين بالنجاح الادبي الخارق الذي كان وقع لشيخ الرواية التاريخية فهمّوا بالمضي على محجّته طمعاً في تلك الشهرة. من أجل ذلك لم يكد يخطىء واحد منهم أن يعالج موضوعات تاريخية بوجه اوبآخر، فنلفي بالزاك يكتب (LesChouans)؛ وفيني يكتب (Cing - Mars)، وسطاندال يكتب «يوميات ايطالية»؛ وفكتور هيجو يكتب «سيدة باريس»، و«الرجل الضاحك»، و«ثلاثة وتسعين»؛ وفلوبير يكتب سالامبو؛ وقوتيي يكتب. رواية المومياء؛ واميل زولا يكتب «فتح بلاسانس»، و «تحطم الجليد»؛ وأنا طول فرانس يكتب. الآلهة العطاش ولعل نموذجا واحدا للكتابات الروائية التاريخية كاف على الشهادة بأن هذا النوع كان مزدهرا في كل بلد كان الأدب فيه مزدهياً بوجوده؛ ونقصد به طولوسطي في رائعته الشهيرة: «الحرب والسلم».

وواضح ان التصورات التي كان يتصورها كتاب الرواية التاريخية تختلف من روائي الى اخر؛ فبينما نلفي مثلا فكتور هيجو يتخذ من «الرجل الضاحك»، او «ثلاثة وتسعين» مجالاً واسعا خصيباً معاً لتأويل الوقائع، وبسط الايديولوجيات، وعرض الرموز والاساطير؛ بل نلفيه يتخذ منها اطاراً خيالياً منه يتفجر معنى الظاهرة الثورية، نلفي فيني (Vigny) في (Cing - Mans) يصطنع التاريخ في سياق آخر:
حيث نراه يرسم ببراعة تردى الطبقة الأرستقراطية الفرنسية الى أسفل الحضيض، وحنينها العارم الى القيم الاقطاعية.

وانما ازدهرت الرواية التاريخية حتى بلغت الاوج الذي لم تبلغه من قبل قط لانها حاولت تحليل الاحداث التاريخية والاجتماعية بشكل خصب ومثير، ثم لأنها كانت في زمن كان الناس لا يزالون يعتقدون فيه بقيمة سلطان الفرد على التاريخ. من اجل ذلك الفينا الرواية التاريخية تدرج شخصيات قمينة بتمثيل الوطن وروح العصر، والخصائص الشعبية، والطبقات الاجتماعية لهذا العصر، مع تميز هذه الشخصيات بالقدرة على التأثير في الاحداث، والتحكم في سير التاريخ.

وقد تغير الوضع الادبي للرواية التاريخية بمجرد اشتداد الصراع الطبقي في فرنسا، فقد ترنحت المثالية والتفاؤل التقدمي فجأة. ذلك بأن فلوبير حين كتب سالامبو في سنة ١٨٦٢ كان اول من جعل من الطبقات كتلة شعبية، وقوة محركة ذات بال. ولعله ان يكون هو أول من زعزع عرش الرواية التاريخية التي كانت تركز على وصف الفرد وامتيازه عبر احداث التاريخ باقدامه على قلب الطرح الايديولوجي للمادة الروائية.

ولانزال الرواية تمضي في اتجاهات مختلفة الى ان أمست آرادها، على عهدنا الراهن، تتنامى في خطوط متنافرة: فهي إما أن تسرد مغامرة افراد معزولين مطحونين معاً نتيجة لتشنجات التاريخ؛ ويتجلى ذلك خصوصا في الابداعات الروائية المستوحاة من حروب القرن العشرين؛ واما أن تعمل على الدعوة الى التفكير في أمر مسار التاريخ نفسه كشأن ما نلاحظ في رواية «الأسبوع المقدس» لأراقون؛ واما ان تجيء قصدا الى تفجير مفهوم الشخصية الاحادية البعد الذي يعود الى التاريخ، وتتجلى هذه السيرة الفنية خصوصاً في الابداعات الروائية لجون دوس باصوص [٢٢].

واذا كانت الرواية التقليدية تحترم التاريخ وتمجده، وتقدس الزمن وتحترمه، بحيث تراها تخضع لتسلسله الطبيعي؛ كما تتميز برسم ملامح البطل بحكم حقيقية وجوده؛ ثم بحكم ان التاريخ زمان، ومكان، وانسان... فان الرواية الجديدة، ومعها النزعة النقدية البنيوية ترفض مفهوم الزمن، اوعلى الاقل ترفض سلطانه، محاولة التملص منه بالعبث به، والنيل منه، والتشكيك في امره، بتقديمه حيث يجب ان يؤخر، وبتأخيره حيث يجب ان يقدم، وبالهروب من وطاته تحت اشكال مختلفة من السرد. وقد نشأ عن رفض الزمن، او احترام تسلسله على الاقل في صورته التقليدية او المألوفة، رفض للتاريخ ايضا تحت اشكال فنية مختلفة.

ومهما يكن من الأمر، فان الروائي لا يكتب تاريخاً وما ينبغي له، وانما تراه يلحّم شيئاً يحمل طابع التاريخية الروائية ؛ ذلك بأن الأبداع الروائي انما يقوم بالضرورة على فكرة من التاريخ ، ويتمثل حتما مظهرا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة مايحدث للكائنات، والأشياء، والأفكار؛ ولا سيما ما يحدث لراوية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي»[٢٣] .

والحق ان الرجوع الى الوراء في تمثل الزمن، كما لاحظ فكتور هيجو نفسه، هو احد حقوق الكاتب الروائي ؛ ولكن الامر حين يعود الى رواية لفولكنير، او الآن روب قريي اوميشال بيطور، او ناطالي صاروط . . . فعلينا ان نبذل جهداً اضافياً من اجل تمثل التسلسل الزمني»[٢٤] .

ولكن ما هي العلاقات، كما يتساءل ميشال زيرافا، بين الاحداث الاجتماعية والثقافية التي تقوم عليها الرواية من وجهة، وتقنيات الكتابة التي يؤثرها روائي ما فيصطنعها من اجل ان يبعث في القارىء حكما يكون مرجعه مبدأ لا يقوم على الواقع، ولكن على الجمال، على ان يلامس الثاني الاول، من وجهة أخرى؟[٢٥] .

وان الاجابة عن هذا السؤال الكبير قد يفضي بنا في الحقيقة الى التساؤل تارة اخرى: هل يكون من الامثل لدارس الرواية ان يكون اولاً وقبل كل شيء عالم اجتماع، ونفسانياً، ومؤرخاً، واقتصادياً، قبل ان يكون عالم جمال؛ اويتطلع، على نقيض كل هذا، الى اعتبار الابداع المكتوب، مركباً حسب نظام معلوم اولاً، ثم من بعد ذلك العمل على استكشاف مضامين عبر النص المسطور؟ ولعل السؤال الثاني هو الجدير بالأجابة، اذ على الرغم من ان للرواية وجوهاً لا تحصى، وأشكالا لا تعد، فأنها مع ذلك تتجسد تحت شكل كتاب، وان من اسسها التي لاتبديل لها ولا تغيير انها ظاهرة لسرد حكاية متخيلة قابلة للتحول، وقادرة على الاختلاف والتغير الى غير حد، مفضية الى تسلسل المجموعات، او الى تتابع البنى الفنية؛ اي الى مجموعات تكون عناصرها مرتبطاً بعضها ببعض بحيث تشكل في آخر المطاف عملاً أدبياً كلياً منسجماً[٢٦] .

وقد يبدو هذا التصور للرواية جديداً نسبياً، وذلك اذا راعينا ان هذا المذهب من الرؤية يتصورها على انها جملة من النصوص الادبية توحدها علاقات معقدة مركبة هي بمثابة مظهر من مظاهر المجتمع والثقافة . وكذلك أمست الشخصية الروائية لاشيء غير ماتقول، او لاشيء غير مايكتب عنها في النص الابداعي السردي[٢٧] .

الرواية والمجتمع

يرى رولان بارت بأن الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع[٢٨] ، وانها تبدو كأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان . فهي الجنس الادبي الذي يعبر بامتياز عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وينوّع من رؤية العالم الذي يجره معه، ويحتويه في داخله . ومن الآية على ان الرواية تعد طرازاً من طرز التعبير الاجتماعي المحتذى به أن كثيراً من الروائيين نالوا جائزة نوبل، وآخر من نال منهم هذه الجائزة التخليدية العالمية الروائي الفرنسي كلود سيمون . كما ان الجوائز الأدبية التي لاتبرح المؤسسات او الهيئات تقدمها الى كتاب هذا الجنس الادبي تشجع على كتابة الرواية وتروج لها . فقد أصبحت الرواية تملأ حيزاً متميزاً في سوق الكتاب . واذن، فهل الأدب المعاصر الحق هو جنس الرواية؟ لا ريب ان المبدع حين يدبج عملاً روائياً انما يكون وراء البحث عن الولوج الى لجة الادب والغطس فيها . وقد تطور مفهوم مايطلق عليه ميشال زيرافا «المؤسسة الروائية»[٢٩] بتواز مع التطور الصناعي والرأسمالية .

لقد طابق مايسمى بـ «المؤسسة الروائية» المظاهر الثقافية للامبريالية الغربية حيث ان الامم التي برعت في تقليد الغرب اما طوعاً كاليابان، واما تحت معطيات الاستعمار وتسلطه كالعالمين الاسلامي والعربي - آثرت الطرق التقليدية لطريقة الحكي . وواضح ان ذلك كان ضرباً من التأثر المباشر بالمدارس الأوربية عموما، وبالواقعية البالزاكية، وبالطبيعية الزولوية خصوصا .

ولكن ممارسة الكتابة الروائية سواء عليها أكانت باللغات الوطنية أم باللغتين الانجليزية والفرنسية في العالم الذي كان واقعاً تحت التسلط الاستعماري، أفضت الى نتيجة مناوئة للاستعمار

حيث أمست الرواية وسيلة من وسائل الدفاع عن حقوق الشعوب المستعمرة، وأداةً من أدوات التعبير المتميز عن مصالح هذه الشعوب.

وبهذه السيرة اصبحت الرواية اعمق مدلولاً، وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية اذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف وتهذيب الطباع (دون ان تكون بالضرورة مما يندرج في الأدب التعليمي كجنس المقامة الذي نستثني منه مقامات الهمذاني، وحديث عيسى بن هشام للمويلحي) وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة في الغالب بالعمق والأصالة الفكرية. وكذلك نلفي الطابع الموسوعي هو الذي يسم كثيراً من الابداعات الروائية الكبيرة كما هو الشأن لدى ميكائيل دي سرفانتيس (١٥٤٧ - ١٦١٦)، وجان جاك روسو، وبالزاك، وزولا، وسواهم من كبار الروائيين الأوائل حيث لم يقتصر الأمر لدى هؤلاء على عكس الواقع الاجتماعي المعقد الفضفاض فحسب، وانما جاوزها الى تثقيف القارىء في مجال حقوق المعرفة الانسانية[٣٠].

انما هل حافظت الرواية على هذه الامتيازات التي بوأتها منزلة جعلت القراء لا يلتمسون فيها اللذة والمتاع فحسب، وانما الفلسفة والتاريخ والرياضة الذهنية (الرواية الجديدة خصوصاً) وتربية الذوق الرفيع؟ ان هذه السيرة في حقيقة الأمر لم تدم طويلاً، فما هو الا ان يظهر دوستوفيسكي وبروست، وفولكنير، وجويس . . . .، وما هم الا ان يقلبوا الموازين فيغيروا من تلك السيرة تغييراً يكاد يكون مطلقاً حيث تصبح الرواية جنساً مضاداً لمفاهيم جنس الأمس. فقد رفض امثال هؤلاء ان يوصف الاشخاص عبر جنس الرواية بحيث يتلاءمون مع المقاييس السائدة في مجتمع ما. وعلى الرغم من ان الرواية ظلت محافظة على صفة الشمولية الثقافية، فان ذلك انما كان من اجل تمجيد ثقافة حقيقية، حية، تحس، وتلمس. ومثل هذا يجعل الرؤية الثانية مناقضة للأولى التي كانت تلبس تلك الثقافة الرسمية الملطخة بمذمات التزمت وانعدام المرونة، والقمع، وبرودة التوجيه. بل اننا ألفينا جويس ينكر على الرواية ان تكون صورة خلفية او امامية للمجتمع، اووسيلة من وسائل الثقافة التاريخية، وكان يرى ان الروائي المجدد بتهجمه على هذه المؤسسة الادبية وتدميرها، او محاولة تدميرها على الاقل، انما يكون كالرسام الأصيل الذي لا تبرز شخصيته المتفردة، وعبقريته الفنية المتميزة الا اذا دمّر القواعد التقليدية وأنشأ على انقاضها البالية فناً جديداً[٣١].

بنية الرواية

تشكل الرؤية الى العالم احدى البنى الجوهرية للرواية[٣٢]. وان كل تحليل بنيوي هو بالضرورة تحليل دلالي غايته كشف العلاقات الضرورية القائمة بين الشكل والمضمون. وكان جورج لوكاكس يرى ان الشكل هو الشخصية، في اعتباراتها وأبعادها الفنية؛ فهي التي تكشف النقاب للقارىء عن مغزى الحياة الاجتماعية لمجتمع من المجتمعات. فالبنيوية التي كان لوكاس يتصورها في كتابه «نظرية الرواية»[٣٣] لم تك في حقيقتها الاّ اجتماعية تاريخية وفلسفية. على حين ان المناهج البنيوية (واصطنعت الجمع قصداً، لانني أرى بأن كل ناقد كبير لا يستطيع ان يتفق مع الاخرين ولو جمعتهم مدرسة ادبية واحدة) المختلفة التي تطبق على الادب هذا العهد (ولا سيما مايتصل بالاعمال السردية) تحدد وضعه في مستوى اللغة الفنية (الخطاب)؛ سواء فيما يعود الى معناها الضيق (اذ يلجأ البنيوي في هذه الحال الى استلهام المفاهيم والمناهج الخاصة بالالسنية البنيوية)، أم الى معناها الواسع وذلك حين يعمد المحلل الى دراسة كيفية حدوث الوقائع الاجتماعية والنفسية، والايديولوجية، والثقافية التي تراها في الحقيقة تتحدث عن نفسها عبر النص الادبي الموضوع تحت المجهر البنيوي.

ذلك بأن اعتبار رواية من الروايات مجرد شيء نصي لا يفضي بالضرورة الى أن يشكل العمل الروائي فيه صورة مافحسب، وانما يعد مظهراً من مظاهر تشغيل اللغة. ان الدراسة النصية تتيح لنا ان نعرف كيف وقع نسج . . . الابداع وكيف ركب، ثم ماهو الدور الذي يلعبه عبر ذلك، النص الروائي مثلا؟ وما هي المظاهر الثابتة التي تفضي الى تنظيم العمل السردي؟ اي كيف تبنى الرواية؟ كما ان اعتبار النص وحده الجدير بالدراسة يفضي الى المقارنة

بين الكتابة الروائية والظواهر السردية الاخرى، ولا سيما الاعمال السردية الخرافية، وذلك شأن ماء كلود ليفي سطروس، ثم الى عزل مكونات جوهر النص الذي لحمته اللغة الفنية المشكلة للخطاب. وهذه الامور تعد بمثابة التشبيك عبر كثافة الرواية وعمقها وسطحها[٣٤].

ويعد الاختلاف الذي تقيمه الألسنية البنيوية شرطاً ثابتاً للتمييز بين التعبير من حيث هو جمالية، والمضمون من حيث هو أفكار شيئاً مفيداً لدراسة الرواية التي تأليف مركب معقد، مضامينه الاجتماعية والنفسية والثقافية كثيرة التنوع في مألوف العادة (وهي نتيجة لتنوعها وتشعبها تشغل عدة مستويات) والتي تكون طرز التعبير فيها، من حيث هي نص واحد، لاتقل تنوعية وتعددية.

وبالانصباب على دراسة النص الروائي وحده، من حيث هو مظهر من المظاهر الدلالية للرواية، أي دراسة العلاقة بين الشكل ومضامينه، يبدو هذا المذهب كأنه عاق للتاريخ الحقيقي لجنس الرواية. اذ اول مايلاحظ الملاحظ هو غياب العناية في مثل هذا المذهب بالشخصية التي طالما عدت بمثابة العمود الفقري للجسم في أكبر الاعمال الروائية الى بداية القرن العشرين. وهو ذاك. فالبنيوية ترفض الشخصية على اساس انها قطب في العمل الروائي.

والحق ان معظم الروائيين اصبحوا يرتابون في امر هذا الشبح الوهمي، أو الشخصية، داخل العمل السردي، واذا كان من الممكن اقامة دراسة الرواية على الشخصية فيما قبل القرن العشرين، فان القيام ببعض ذلك بالقياس الى الابداعات الروائية المعاصرة يعد امراً غير مقبول. ولو حاولنا ذلك وجئنا نطبقه على بعض الاعمال الروائية الجديدة لما انتهينا الى أي نتيجة تذكر. اذ لم تكن الشخصية في الرواية الآ عنصراً من العناصر الشكلية والتقنية معاً للغة الفنية الروائية (الخطاب في الرواية)، مثلها مثل الوصف، والسرد، والمونولوج، والحوار، والتعامل مع الحيز والزمن.

أثر المدرسة الامريكية في تطور الرواية

ان من غير الممكن التحدث عن تطور الرواية في العالم دون المعاج الى المدرسة الامريكية للنظر في اثرها المذهل في هذا التطور. ومن اهم الانواع الروائية التي أنشأت هذه المدرسة «السلسلة السوداء»، و«رواية التجسس». وقد ازدهرت تلك المدرسة الروائية في السنوات التي عقبت الحرب العالمية الأولى ازدهاراً عظيم النفاق. ولعل أهم مايميز هذه المدرسة ذلك الأسلوب الجديد في السرد الذي لم يكن من قبل معهوداً في الرواية الأوربية. وواضح أن الروائيين الأمريكيين الشباب الذين كانوا متأثرين، حسب رأي الناقدة الفرنسية جولييت رابي[٣٥]، باستكشاف أوربا، ونتائج الحرب العالمية الأولى نفخوا في جنس الرواية نفساً جديداً.

وكان يطلق على هؤلاء الروائيين الجدد. الجيل الضائعاً ومن أبرز هؤلاء جون دوص باصوص، وجيرترد ستاين (Gertrud Stein)، وكالدويل (Caldwell)، وأرنست هيمينقواي (E Hemingway)، وفيتز جيرالد (Fitzgerald). ولم يستنكف هؤلاء الروائيون من ادخال التقنيات السينمائية الى ابداعاتهم السردية. وقد أطلق النقاد على هذه الحركة «المدرسة البيهافيورية» (نسبة الى اللفظ الانجليزي (Behaviaur) ومعناه السلوك والسيرة) التي كانت غايتها وصف العواطف بواسطة وصف السلوك والحركات، والمواقف حتى في حال بدوها بدونما دلالة او معنى، والتركيز على الصفات والعناصر التي تتيح للقارىء انطلاقا منها ان يعيد بناء الشخصية الحقيقية للأبطال الذين يصادفهم عبر الأبداع الروائي.

لقد غير الروائي لأول مرة من سيرته الأبداعية ـ وهو الذي كان الى ذلك الأبان، وفي معظم الأطوار يلبّس الذاتية بالموضوعية ـ فتجرد تجردا كاملا من الذاتية. اما حين كان يضطر الى وصف عواطفه الخاصة به، فقد أصبح يأتي ذلك من الخارج اويحاول؛ كأنه مجرد ملاحظ أجنبي. وهذه الطريقة السردية أصبحت تعرف فيما بعد تحت عبارة «تقنية السرد الموضوعي على الطريقة الامريكية». وانها التقنية التي نلاحظها لدى اكبر الروائيين الامريكيين على ذلك العهد، ومن بينهم أرنست هيمينغواي،

وجــون دوص باصــوص، كمــا نلفيهــا تتجلى في اعمــال روائي «(السلسلة السوداء»)

وقـد عكست تلك الكتـابـات الـروائيـة الجديدة صورة امريكا الضـالـة المقبلة على أزمـة سنـة تسـع وعشـرين وتسعمـائة وألف الاقتصــاديـة. ومن خلال تلك الكتـابـات يتجلى لنـا بأن أولئـك الـروائيين كانـوا حراصـاً على التقنيـات الجديدة التي لم تك أقل تأثيراً ولا جدة مما عرف من بعد تحت اسم «الرواية الجديدة» التي لولا تلك الحركة الروائية المبكرة لما عرفت هذه وجوداً.

والـروايـة الامـريكيـة الجـديدة (١٩٢٠ ـ ١٩٣٠) بمهاجمتها للبنيـة الـروائيـة التقليـديـة التسلسل الزمني، استطاعت ان تفجر الـزمن والحيـز، وتضع بناء قائما على التزامن كما نلاحظ ذلك في رواية جون دوص باصوص والتي عنواها: (Manhaitanlransfer). وهــذه المـدرسـة ذاتهـا هي التي أفضت الى اصطنـاع المنـاجـاة الـذاتيـة الـداخليـة (demonolozue inlerieur) كما نلاحـظ ذلـك في اعمـال وليم هاريزون كنير مثل «بينما أحتضر»، و«الضجيج والخوف». وقد ظاهر هذه الحركة على الازدهار طغيان النزعة الفرودية التي قلبت العلوم الأنسانية والفن والأدب رأساً على عقب. ان الـروائي (فـولكنيـر) في مثـل هذه الاعمال أمام جريان التفكير طبق مايـدور بخلد الشخصية عبر لغة فنية داخلية. وعلى الـرغم من ان هذه المــوضــوعيـة لم تك اولا وقبـل كل شيء الا موضوعية أدبية، فان اثرها مع ذلك كان عظيماً حيث فتحت الباب امـام السلوك العلمي الخـالص في التعامل الابداعي. لقد أصبح القــارىء، بواسطـة سلوك من التفكيـر يشبـه العمليـة الجـراحيـة المستأصلة، يلاحــظ وحـــده تطــور الظـواهــر القـائمـة في وعي الشخصيـة او في نصف وعيهـا (Lesubconscienr)[٣٦]. انـه بفضـل الرؤية الفنية الجديدة، اصبح السرد الروائي محررا، بصورة نهائية او شبـه نهـائيـة، من كثير من المظاهر البلاغية المعقدة التي كانت تزدان بها رواية التحليل.

واذا أضفنا الى الرواية «الادبية» رواية «السلسلة السوداء» التي كانت في حقيقتهـا تطـوراً للروايـة البـوليسية، والتي راجت بشكل مثير، وانتشرت على نحو مذهل. وهذا النوع الروائي هو ذاته كان نشأ ابآن الأزمة الاقتصادية الامريكية لسنة ١٩٢٩. واذا كانت غاية مضمون هذه السلسلة هي التسلية أساساً، فان ذلك لم يحظره من أن يعكس عكساً المجتمع الامريكي المتشائم، المتسم خصوصاً على ذلك العهد بالتعفن المعمم، والتهريب والتزييف، وكل ماهو غيـر مشـروع. فهي من هذا المنظور تحمـل تنـاقضـاً مريعـاً بين المضمون المعالج، والهدف المسطر.

وهذا، بالطبع، تناقض.

والتنـاقض الثـاني ان الصفـة التجـاريـة الخـالصـة لهذا النوع الــروائي ـ السلسلة الســوداء ـ التي كانت تصف نفسهـا بالشعبيـة بحكم سعـرهـا الـرخيص (وقـد يعـود ذلـك الى العـدد الهائل من النسخ المطبوعة من كل عنوان من عناوينها)، وتعدد مراكز البيع ـ لم يحررها ذلك من ان يكون السواد الأعظم (٩٠٪) من قرائها هم من المثقفين والمفكرين والطلاب.

والتنـاقض الثـالث ان الصفـة الامـريكيـة الخالصة لهذا النوع الـروائي لم تمنعـه، هي ايضـاً، من الانتشار خارج امريكا. ولعل اول من روّج له بنجــاح باهــر هو الكــاتب الانجليــزي جيمس هيـدلاي تشاز (James Hadly tchas) الذي استطاع ان يطبع هذا النوع الادبي بفضـل ما أوتيـه من موهبـة فذة جعلتـه يجمـع في مضمون أعماله الروائية بين هول الشراسة، وجمال العاطفة مضموناً؛ وبين صرامة العقدة، وروعة الحوار شكلاً[٣٧].

وعلى ان هذا النـوع الادبي بفضـل رواجه العريض في امريكا ثم في بريطـانيـا، وبعـد تبين الأربـاح التي يدرهـا على دور النشر المحتضنـة له، لم يلبث أن انتشـر في فرنسا ايضا وذلك سنة ثمان وأربعين وتسعمـــائــة وألف حيث أصبحت دار قاليمــار (Gallimard) بـاريس تنشـر ستة عناوين في الشهر. وواضح أن أدب «السلسلة السوداء» (ان صح أن نطلق عليه أدباً حقاً، وهو أدب روائي ولو من باب التجاوز) أدر الاداب ربحاً على ناشريه.

رواية التجسس

وعلى انـه يجب التمييـز بين رواية التجسس، والرواية البوليسه حيث ما اكثـر مايقـع اللبس بينهمـا على الـرغم من الاختـلاف الجــوهــري بين النـوعين، سواء فيمـا يعـود الى المـوضـوعـات

المعالجة، ام الى البنية السائدة. وواضح أن رواية التجسس فاقت غريمتها فانتشرت في أوربا الغربية وامريكا الشمالية بشكل مذهل؛ بحيث قد يباع اكثر من مليون نسخة في فرنسا كل شهر (وذلك منذ سبعين من هذا القرن)، من أدب رواية التجسس، وهو رقماً مدهش حقاً.

ولكن ما شأن هذا الادب التجسسي؟ ولم استطاع ان ينتشر بهذه الكيفية المذهلة بين الناس؟ ثم كيف ينظر القراء، او القراء النقاد، الى شخصيات هذا النوع الادبي؟ وهل هم أبطال كرام شأنهم شأن ابطال الرواية النبيلة المضمون كالرواية الوطنية مثلاً؟ أم لا يعدون ان يكونوا شخصيات منبوذة، مزدراة، تمارس الكذب، وترتدي سربال النفاق، وتلعب لعبة مزدوجة؟ أي هل لهذه الشخصيات المتجسسة وجهان اثنان: ظاهر وهو الكذب والخداع، وباطن وهو الصحيح؟ ان الخير الظاهر، ليس في حقيقته، الا رداء يواري وراءه شراً مستطيراً، وهولاً طويلاً.

ان شخصية المتجسس تتسم بصفات ادناها الخيانة والشراسة مما يجعلها لاتستطيع التمتع بحق الانتماء الى شخصيات الرواية ذات المضمون النبيل ذلك أن التجسس من الأمور التي لاتزال الى يومنا هذا على الأقل تمارس تحت جنح الخفاء والستر، على أساس انها شيء غير مشروع دولياً وأخلاقياً. فلا فرق بين متجسس ومختلس. ومن جعل نفسه بطلاً جاسوساً فلا ينبغي له ان ينتظر من الناس، غير الذين نصبوه جاسوساً، الاحترام والتقدير.

ان هذه الكائنات (الشخصيات التجسسية) توصف في الروايات التجسسية الغربية على انها تتسم بالقدرة الخارقة في القوة الجسمية والشجاعة النادرة، والضراوة الجهنمية اذا اقتضت الحال ذلك. بالأضافة الى ذكاء في الجنان، وحدة في الفؤاد، وامتياز في الشخصية، وقدرة عجيبة على الأفلات من المواقف الحرجة. فهذه الشخصيات لاتكون، في اغلب اطوارها، الا على هذا النحو؛ فهل كان خالقوها يشرئبون بها الى غايات تكون فيها كائنات عليا لا جود لها في عالم الواقع الانساني الضعيف القاصر. انهم في سلوكهم ذاك يضارعون مصممي اشرطة الرسوم المتحركة التي تقدم غذاء مسلياً الى الاطفال. فأن قراء هذا النوع الادبي أطفال كبار. اذ يعد الايمان بتفاهة ما تنهض به تلك الشخصيات المثالية، ولا سيما تصديق السمات - وهي مثالية مغرقة - التي تقدم بها الى القراء، استسلاماً ساذجاً الى حكم الخرافة، وخضوعا أعمى لسلطان الشعوذة الخيالية.

فهل هذه الشخصيات في مفهومها العدواني تعد استمراراً للمرتزقة الذين يسلطهم بعض الغربيين على المستضعفين في افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ابتغاء المبالغة في اذلالهم وطأطأة رؤوسهم بحيث لا ترتفع ابداً؟ سيظل النقاش حول انية هذه الكائنات الورقية التي تمثل في الحقيقة عالماً يحلم به جبابرة الغربيين، قائماً . . .

ومثل هذه الامور مما يعني القارىء الغربي الذي تراه مشرئباً الى معرفة الحقيقة بوجه او بآخر. واذا كان من العسير عليه معرفتها كما هي، فلا أقل من يسلك اليها سبيلاً تتمثل في أدب المغامرات التجسسية التي تقدم الشخصية المتجسسة لصالح أمتّه اوفائدة وطنه في صورة تشبه الكمال المطلق، حيث نلفي لها من القدرة الفائقة على مجاوزة الصعاب، والتخلص اللبق من المواقف الحرجة؛ مايجعلها ذات صفات لا نصادفها في شخصيات الأنواع الادبية السردية الاخرى، فهي تشبه شخصيات الملاحم من بعض الوجوه.

ولا ريب ان الذي اذكى من شأن هذا النوع الادبي المنتمي الى جنس الرواية، ما أفضت اليه العلاقات بين الدول الاوربية من السوء، حيث انتهت الى شن حربين عالميتين على بعضها بعض في ظرف يقل عن ربع قرن.

فبعض الحقائق التاريخية غذّت أخيلة كتاب هذا النوع الادبي فراحوا يبدعون في ادب استهلاكي لا غاية من وراء كتابته الا الربح والتسلية.

ويبدو ان رواية التجسس جاءت لتعوض لدى الغربيين الرواية العسكرية، او الرواية ذات النزعة الاستعمارية التي كانت تصف مغامرات الغربيين لدى احتلالهم لأراضي شعوب أخرى، من قارات أخرى، لا يعرفونها من قبل.

فلما انتهى عهد الاستعمار، واستيقظت الشعوب المستضعفة، عجز خيال الغربيين عن ان يسرح الاّ في هذه المستنقعات التجسسية التي أولجوا في مجاهلها الشخصيات النسوية بوجه مثير. ولعل من اكبر كتاب رواية التجسس في فرنسا مثلا جوستاف لوروج (Gustave Lerouge) الذي دبج من ضمن مادبج، حرب الاشباح (do guerre des vampires)؛ وبيير نور (Pierre Nord) الذي من اهم ماكتب القافلة السادسة وجواز سفر من اجل الابدية (PassePort Pour letermite) وجان بومار الذي كتب «السمكة الصينية»، والقطار المصفح.

ومن بين الكتاب الانجليز الذين عالجوا رواية التجسس نذكر (Peter Cheney) الذي دبج «الصبية ذات الاخضر الرمادي»، وهذا الرجل خطير»؛ واربك امبلير الذي كتب خصوصا قناع ديمتريوس (Le Marque Dimitrios) [٣٨] يبقى ان نقرر بأن رواية التجسس انما قامت على أنقاض الرواية الحربية التي أن لنا أن نختصها ببعض الحديث.

الرواية الحربية

يعد هذا النوع من الرواية من اشهر الانواع في الأدب العربي واكثره انتشاراً حيث فرضته الأوضاع التاريخية التي أفضت، بضراوة وشراسة، الى وقوع معظم البلدان العربية تحت القبضة الأستعمارية الحديدية. ولما استيقظت بعض هذه الشعوب ولا سيما الجزائر، وتونس، وسورية، والمغرب فأعلنت الحرب على الأستعمار الفرنسي، ومصر التي أعلنت النضال على الأستعمار الأنجليزي، وليبيا التي ناوأت الأستعمار الأيطالي ـ ثم نالت هذه الشعوب حريتها أو قل أنها افتكتها غلاباً، أفضى ذلك الى بث الوعي الخيالي في اذهان الكتاب العرب الذين راحوا يدبجون اعمالاً روائية تخلد نضال هذه الشعوب. والحق ان هذه السيرة تصدق على جميع الشعوب التي ناضلت من أجل التحرر السياسي من قبضة الاستعمار الجاثم عليها كالشيطان المارد، ثم كان لها كتاب يكتبون، وأدباء يبدعون.

من اجل ذلك نميل الى اعتبار شخصيات هذا النوع من الرواية على انها استمرار للشخصيات النبيلة، لانها تتمتع بصفات خيرة كالنزعة النضالية، وكنشدان الحرية، واذن نبذ الظلم، ورفض الباطل. فهذا النوع من الرواية يعالج بوجه عام رفض الشعوب للظلم الذي صدرته اوربا اليها وفرضته بقوة السلاح. ورفض الظل هو اعلى صفات الانسان حين يمجد الحرية فيموت من اجلها. ولا سواء من تتسم صفاته برفض الظلم والاستعباد، ومن تتسم صفاته بحب القهر والنهر والشر. وواضح انني هنا افكر في الرواية الاستعمارية التي كانت تمجد بشكل صريح اوبشكل ملمح احتلال الاوربيين للمستضعفين. والذي يلاحظ عادة في شخصيات الرواية الوطنية او الحربية انها كلها، اومعظمها، تتسم بصفات التضحية الخارقة، وحب التفاني في خدمة الوطن، مما يجعلها تستأثر بحب القراء النزهاء، اوالقراء الوطنيين، اوالقراء المجدين للحرية، وتثير، في الأبان ذاته، حفيظة الأعداء. فهي شخصيات، من هذا الوجه، تناقض شخصيات رواية التجسس التي هي في رأينا ذات طبيعة شريرة تنتمي الى منظمات سرية ارهابية لا يعني سلوكها وتفكيرها وأهدافها الحقيقية الا ممارسة العدوان سراً ما امكن، وعلانية ان أفتضح امرها وبرح خفاؤه. وشتان بين شخصيات قصاراها تحرير الوطن والانسان من رجس الاستعباد، وشخصيات غايتها التجسس على احوال الناس، والبحث عن كشف عوراتهم، والاندساس لهم في كل مكمن، والتلبس من حولهم بكل حال.

ولقد قلنا: ان هذا النوع من الرواية ازدهر ازدهاراً مقبولاً في كثير من البلدان العربية في السنوات الثلاثين الأخيرة.

واذا كان هذا النوع لم يزدهر ازدهار الموضوعات السياسية والاجتماعية الخالصة، فيما نفترض من تأخر الكتاب، في كثير من الأطوار، عن معايشة الاحداث ومواكبتها مواكبة متفاعلة، فاذا انت تراهم، لعلل اولأخرى، لايكادون يتحدثون عن هذه الوقائع الا بعد ذهابها وانقضائها. وكثيراً مايفضي مثل هذا السلوك الذي يكون اجباريا في كثير من المواقف الى نسيان بعض هذه الاحداث الحربية والاستعاضة عنها بوصف الوضع الاجتماعي او الوضع الايديولوجي، وهي السيرة التي تتجلى، مثلا، في بعض روايات عبدالرحمن مجيد الربيعي «القمر والأسوار»، و«الوشم»،

و «الانهار» و «الزلزال» للطاهر وطار، و «ريح الجنوب» لعبدالحميد بن هدوقة، و «زقاق المدق» لنجيب محفوظ، و «زينب» لمحمد حسين هيكل. فمثل هذه الابداعات الروائية، ولم نذكرها الاّ مثلاً مما حضرنا في الذهن، انما تعالج التحولات الاجتماعية في العراق والجزائر ومصر. وواضح ان الكتاب العرب لو أنصفوا شعوبهم وما كافحت، في كل الاحوال، لأخرجوا مئات الروايات في هذا النوع الادبي.

ونحن نعلم أثناء ذلك بأن الرواية الحربية هي رواية مناضلة، واذن فهي من صميم الادب السياسي الذي ليس هو الا ثمرة العمل العسكري. وكما يجوز أن تكون الرواية الحربية ذات ابعاد نبيلة، وغايات شريفة، تشرئب الى تحرير الشعب من الاستعباد الاستعماري، او الاضطهاد الذي تصبه النظم الاقطاعية والديكتاتورية على هذا الشعب المحرر من الناحية السياسية شكلياً، يمكن ان تكون ذات ابعاد عنصرية او استعمارية شأن مانلفي في بعض النماذج من الرواية الحربية الاوربية الممجدة للفتوح الاستعمارية، والمزكية للقهر، والمباركة للاضطهاد والسطو والعدوان.

والشخصيات المحورية في الرواية الحربية تكون أساسا عسكرية اما تحت الشكل الرسمي، كشخصيات الجنود والضباط والجيوش بما ينشأ عنها من اصطناع السلاح، وخوض المعارك، وتدبير الحروب؛ واما تحت اشكال اخرى كأن تكون الشخصية فدائية، او شرطياً سرياً، او مكلفاً بمهمة حربية ذات خطر عظيم. وتسعى شخصيات هذا النوع من الرواية، بكل ما تملك، من اجل انتصار الوطن ومجده، واعلاء كلمة شعبه. فالآيديولوجية التي تحملها شخصية الرواية الحربية لا تكاد تتغير ولا تتبدل، والانتصار لدى نهاية المطاف هو الخاصية البارزة التي تتوج نهايات هذا النوع الادبي.

وتتسم بنية الرواية العسكرية بنمطية لا تكاد تحيد عنها حيث لا مناص من ان تتحدث عن مواجهة العدو، والتأهب للموت في ساح الوغى، والأستعداد للألتقاء مع الخونة وانتقام منهم، وهلم جرا...

كل ذلك ونحن نشعر بأننا لم نكد نقول شيئا حول هذا الموضوع الضخم الذي لا تجزؤه الا المجلدات، فنحن قد فاتنا أن نتحدث عن المذاهب الفنية عبر هذا الجنس الأدبي، ولا سيما الواقعية، والواقعية الاشتراكية، والرمزية، والسريالية، كما فاتنا ان نتحدث عن المذاهب الفنية عبر هذا الجنس الادبي، ولا سيما الواقعية، والواقعية الاشتراكية، والرمزية، والسريالية؛ كما فاتنا ان نتحدث عن انواع روائية اخرى كرواية الوثائق، والرواية المسلسلة، والرواية الغرامية، ورواية الطفل، والرواية النفسية، وما لايكاد يحصى من انواع هذا الجنس الذي أمسى اميراً للاجناس الادبية الاخرى: لا تنازعه هذه الامارة، ولا تطمع في ان تنافسه تبوأ المكانة التي يتربع عليها.

ثم نحن لم نكد نتحدث عن هذا الجنس الا بمفهومه الكلاسيكي؛ من حيث كان يجب علينا ان نتحدث عن شكله الجديد الذي يرفض كل الاشكال السردية التقليدية التي كانت تقوم على تمجيد الشخصية والألحاح في وصفها، والاطناب في ابراز ملامحها، وذلك ابتغاء ايهام القارىء بوجودها تاريخياً؛ من حيث لا وجود لها، في حقيقة الامر، الا بين الالفاظ المشكلة للحمة الخطاب.

فقد انتهت اذن رواية البطل الى الابد. وهل يجوز ان تكون مكانة لرواية الفرد داخل مجتمع لا يرعوي ان يطحن هذا الفرد طحناً؛ او لرواية المجموعة الراكضة في عالم لا يتحرك؟ فقد نشأ عن الضجر والخيبة حاجة شديدة الى قلب صفحة الماضي [٣٩].

لقد كان الشائع لدى الروائيين التقليديين ان يرسموا ملامح شخصيات متفردة كما هو شأن بالزاك الذي نجح في خلق شخصية الأب قوريو، ودوستوييفسكي الذي برع في رسم شخصيات الاخوة كارامازوف، وفلوبير الذي طالعنا بشخصية السيدة بوفاري، وهلم جرا. فكأن غاية اولئك الروائيين لم تكن تعدو اضافة بعض الصور العصرية الى رواق اللوحات التي يتشكل منها التاريخ الادبي.

كان التقليديون من الروائيين يصرون على اعتبار البطل شخصاً لا شخصية، له اسم بل له اسمان اثنان، بل له عائلة ينتمي اليها،

بل له ارث ينشده، بل له مهنة يعرف بها، بل أثناء ذلك نجد له مالاً وعقاراً. وفوق كل ذلك لا مناص من ان يكون له طبع يتميز به، ووجه يعكس بالضرورة هذا الطبع، ثم ماض يتقولب فيه هذا وذاك جميعاً. وان طبعه هذا هو الذي كان يملي طبيعة حركته داخل الابداع الروائي بحيث تتلاءم حتماً مع كل حدث. ثم ان طبعه هذا، هو الذي كان يتيح للقارىء الحكم له اوعليه، كما كان يوحي اليه بأن يمقته ويشناه، او يعقه ويشفق عليه [٤٠].

ان هذه الرؤية النقدية اصبحت في حكم الماضي الدابر، والأمس الغابر، وانها بالضرورة لتتعارض مع الرؤية النقدية المعاصرة. والاّ فكم قارىء يذكر اسم الراوية في «الغثيان» لجان بول سارتر، أوفي «الاجنبي» لألبير كامي؟ الا ان رواية البطل أمست تنتمي بحتمية الى الماضي، حيث كانت تطبع زمانها المتميز ببلوغ الفرد فيه قمة القيمة [٤١].

وان الذي روّج لرواية البطل لاضطهاد الملوك والجبابرة على الشعوب، وتسلط الافراد الاقوياء على الجماعات التي لم تكن تمثل، في معظم الاحوال طبقات يجمعها أمر واحد، وفلسفة واحدة، فكان ذلك الأدب الروائي يعكس عظمة ذلك الفرد الجبار، وسلطانه المبسوط، وتأثيره البالغ، في مجتمعات لم تكن تكاد تؤمن الاّ بالفرد من حيث هو قائد محنك، اوديكتاتوري متسلط، او جبار مدمّر... فلما تغير الزمن، وتبدلت الاحوال، فاصبحت الشعوب تسعى بكل ما أوتيت من عزم يكمن في طموحها، وقوة تتجسد في وحدتها ـ من أجل ان تسمع كلمتها من حيث جماعة منظمة في حزب واحد، اوتجمعها آيديولوجية واحدة، كالحرية في مظاهرها المختلفة، وكنشدان العيش الرغد في مستوياته الراقية، وكالتماس الرخاء والرفاهية في اشكالهما الهنيئة المريئة... غدا الحديث في الرواية عن قيمة الفرد منفصلاً عن الجماعة امراً مذموماً. وواضح ان مثل هذه الرؤية الفنية لا تعدم اليوم في سوق الأدب اشياعاً، ولكن لا ينبغي ان يخادعنا مثل هؤلاء الأشياع المتعلقين بأسباب الماضي الواهية؛ فكأنما بهم يضارعون من يبغي بالنظام الملكي عن النظام الجمهوري بديلاً. والا فما القول في جنس ادبي ينتصر للفرد الضعيف، مهما يبدو جلداً قوياً، على الجمهور العريض؟

من أجل كل ذلك تطلعت الرواية الى التخلص من ذلك السربال البطلي السائد، والبحث عن اشكال فنية وتقنية اخرىٰ للبناء الروائي؛ فبادرت الى خوض غمار تجربة رواية الحديث التي هي ايضا لم تعمر طويلاً بحكم ان الاحداث، ولو أن الشعوب هي التي تكون وراءها حتماً، الا انها قد تكون اولج في مجال التاريخ الخالص منها في مجال الادب المحض. وقد أصبحت مدرسة الرواية الجديدة (ومعها الحركة النقدية الجديدة بما فيها الاتجاهان البنيوي والألسني) تجنح نحو العمل باللغة وحدها داخل الأبداع من حيث هو، والابداع الروائي خصوصاً. ذلك بأن الحقيقة الادبية، اذا صح أن نطلق عليها بعض ذلك، لا تعدو ان تكون أدبية قبل كل شيء، وان الحقيقة والزيف والجمال والقبح لاتكون الا في أسفار التاريخ؛ وانه لا شيء خارج اللغة الفنية، او الخطاب، من الحقائق، وأن اعتبار البطل عنصراً جوهرياً في الابداع الروائي خرافة؛ اذ لم يعد اليوم الا مجرد دعامة ضمن شبكة من القيم والعناصر الاخرىٰ التي تفضي الى تشكيل النص النهائي للعمل الابداعي الذي هو نص قبل كل شيء؛ اي أدب خيالي قبل كل شيء.

ولا أحسب ان هذه الحركة الجديدة تجرؤ على الذهاب الى تجريد الادب عموماً، والأدب الروائي خصوصا، من الوظيفة الاجتماعية، وانما النشاز هو تجريد هذا الادب من الوظيفة الجمالية، والصفة الألسنية الخالصة التي من حقه وواجبه الاتسام بها.

وعلى انّا لا نبغي ان نندرج الى الحديث عن خصائص الرواية الجديدة ومسارها الصعب، ولا عقد مقارنة بينها وبين الرواية التقليدية، فذاك حديث اخر سيكون له حيز في كتاباتنا، في غير هذا الفصل. وانما حسبنا، ونحن نهم بنفض اليد من هذا الحديث، ان نقرر بأنه كان للرواية الفضل كل الفضل في تطور كثير من الاجناس الادبية الاخرىٰ، كما كانت علة في اقبار بعض هذه الاجناس في اللحد؛ حيث نلفي القصة القصيرة ـ بعد الذي كان من امر محاولة العرب في انشائها تحت شكل «المقامة»، وهو

الجنس الذي ظل سائداً في الادب العربي زهاء عشرة قرون، بل متجاوزه الى لغات اخرى كاللغة العبرانية التي ألفينا بعض الكتاب اليهود يديجون مقامات على نسج الخصائص الفنية لهذا الجنس الأدبي العربي تنشأ ربيبة للرواية تستمد منها دون ان تكون مثلها، وتستخدم شخصياتها دون ارتداء السربال الفخم الذي نجدها ترتديه عبر جنس الرواية. ثم نجد هذه الرواية، شيئاً فشيئاً، تفضي، بقوة انتشارها وطغيانها في السوق الادبية، الى الاضعاف من شأن المقالة الأدبية التي ظل طه حسين، ومحمد البشير الابراهيمي، والعقاد، والمازني، والزيات، والرافعي، وعبدالعزيز البشري، ومن لايحصون من كبار المقاليين العرب الذي روجوا لهذا الجنس طوال النصف الأول من هذا القرن فجعلوا منه جنساً ذائعاً، وطعاماً سائغاً. فبقدر ما ألفينا القصة القصيرة تتطور الى الأمام فترا، وجدنا المقالة الادبية تتقهقر الى الوراء شبراً. ثم بقدر ما وجدنا الرواية تتكسر في النوادي الادبية اختيالا وازدهاء، وجدنا الشعر يزداد في الاسواق الأدبية تدهوراً واضطرابا. فتطور الاجناس الادبية الجديدة لم يفض في الحقيقة الاّ الى دهورة او قهقرة أجناس أدبية أخرى من حيث لا يشعر احد، بل من حيث لم يكن يبغي أي أديب ولا ناقد ذلك.

ان جنس الرواية: من بالزاك الى زولا، ومن زولا الى بروست، ومن جيد الى كامي، ومن سارتر الى ديب، ومن قريي الى صاروط، ومن بيطور الى بكيت الى كلود سيمون؛ ثم من دوسطوييفسكي الى كافكا، ومن جيمس جويس وجون دوص باصوص الى فولكنير، ثم من هيكل الى محفوظ، ومن حنامينه الى رشيد بوجدره، وممن لا يحصون الى من لا يعدون؛ قد تغير وتطور الى حد بعيد. لقد تغير هذا الجنس الأدبي في موضوعاته، وطرقه، ورسم ملامحه، اي في بنيته العامة. وما تغيرت الأشكال السردية لجنس الرواية في حقيقة الأمر، الاّتبعاً للتحولات الحضارية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية المذهلة التي استطاعت ان تغير من مسيرة التاريخ، أي تبدل من وجه العالم - ثم تبعاً للتطورات الجذرية التي طرأت على فنون اخرى ذات صلة بجنس الرواية كالسينما مثلا. ومثل ذلك لا ينطبق على الرواية في فرنسا وحدها، وانما ينطبق عليها في العالم كله: من الاتحاد السوفياتي الى الولايات المتحدة الامريكية، ومن المانيا الى اليابان، ومن مشرق الوطن العربي الى مغربه.

وبعد، فانا لنضع المزيد من هذا الفصل ونحن نشعر بالخيبة اذ قصرنا عن استيفائه حقه من الاستقراء والعمق؛ كما نشعر بأن كثيرا مما طرحناه، من آراء، وما سقناه من قضايا عبر هذه الصفحات، ليس الا وجهات نظر ترتجي ان يذكو حولها النقاش، ويضطرم عبرها الجدال.

وهران، في ١٩٨٥/١١/٦

احالات

١ ـ عزالدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٨.

٢ ـ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٦٣.

٣ ـ عبدالملك مرتاض، فن المقامات في الادب العربي، ص. ١٦٠ وما بعدها، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠.

٤ ـ ابن منظور، لسان العرب (جنس).

٥ ـ م. س. (روى).

٦ ـ عبدالعزيز البشري، المختار، ١/٤٧.

٧ ـ نشرت مقالة البشرى في جريدة «المساء» القاهرية الصادرة في ١٩٣٠/١٢/٢٤.

٨ ـ البشرى، م. م. س. ٤٣.

٩ ـ حوحو، غادة أم القرى، مطبعة التليلي، تونس ١٩٤٧.

عبدالملك مرتاض، القصة في الادب العربي القديم، ص ٢٤٥ ـ ٢٩٤).

11- P.ROBERT, Dictionnairs de la Langue francaise, (rhoman).

12- ID.

13- M. Zéraffa, Litteratuneer genres littéraires, P.8f.

14- يميز لوكاكس في الفصل الثالث من القسم الاول من كتابه «نظرية الرواية» بين الرواية والملحمة. ومما يجمعهما، اشتراكهما في الاعتماد على البطل الفرداني وابراز ملامحه، والاطناب في وصف قيمته (الرواية التاريخية

خصـوصـاً، والتقليـديـة عمـوماً). وواضح ان مثل هذه النظرية لم تعد منطبقة على الرواية الحديثة.

15- M. Zéroffa, op. cit, p. 88.

16- ID. p. 89.

17- ID.

18- ID p.92.

19- ID.

20- O.Ducrofet T. TODOROV, Dictionncaire encyclopédique des sciences du Langage, p. 286.

21- Encyclopaedia Liniversaalis, r.20, p. 1814.

22- ID. p.1814-1815.

23- IDD.

24- M. Zeraffa, op. cit, p.96.

25- ID. p.97.

26- ID. I

27- ID. p.98.

28- R. Barthes, Le Degré Zézo de Lecriture, p.zjet Suir.

29- M. Zéraaffa, op. cit, p.120.

30- ID., 121.

31- ID.

32- G. Lukâcs, La Théorie du roman, in Litterature er gemres littéraines, p.100.

33- ظهـر هذا الكتـاب سنة ١٩٢٠ باللغة الالمانية. وقد أبىٰ جورج لوكاكس، وهـو كاتب وفيلسـوف مجـرى أن يعيـد طبعـه الاّ في ١٩٦٢. ولم يتـرجم هذا الكتاب الى اللغة الفرنسية الاّ مؤخراً. وهو يعالج اشكالية الادب الاخلاقي في علاقـاتـه مع المجتمـع والحضـارة. والحق ان لوكاكس لم يقتصر تنظيره على الـروايـة (من وجهـة نظـر فلسفيـة قبل كل شيء فحسب)، وانما يجاوزها الى القصـة، والملحمـة، والتـراجيـديا، والقصيدة الغزلية. وقد كان لهذا الكتاب شأن أي شأن في مسار الفكر الاوربي في الربع الاول من هذا القرن.

34- G. Lukâes, op. cit, p. 101.

35- La Litterature, p.387.

36- ID. P.388.

37- ID .p. 389et 390.

38- ID. P.406-410.

39- Ltureon Thoorens, Une nourelle Litérature, in Lo Littésa Lene, p. 247.

40- A.R. Grillet, Pour un nouveau rwmau, p.27.

41- ID.

Barthes "Roland",

Le Degré Zérs de l'criture, Points- Paris 1972.

Bessière "Jean" et Outres, Littèratre et genres littèaires, Larousse, Paris 1978.
Lentre culturel de Lerisy-la-Solle,
Nouveau roman '2t', Paris, cot. 1018, 1972.
Ducrot et todorv,
Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langue, Seuil, Paris, 1972.
Encycdopaedia Universaolis, Trauce, SA, 1980.
Grillet 'Alain Robbe',
Pour un nouveau roman, Minuit, 1963. Gros 'Bernord' et autres,
La littèra ture, CEPL, Paris, 1970.
Lukâcs "Georges",
théorie du roman 'taduit de l'allemand pas Jean lairevoyé', Editions Gonthier, St Amand, 1979.
Bofert "Paul",
Dictionnaire alphabetique et auanagique de la langue française, sté du mouveau littré, Paris, 1976.
Sarraute "vathalie",
L'dére du soutçon, Gallimard, Paris 1956.
Tortel "Jean"
La littérature, Seghers Paris, 1971.

الصيغة والزمن في الرواية

■ جورج واتسن

■ ترجمة عباس العويني

من بين كل المضامين، كما علّق صامويل جنسن مرة، يكون الزمن «اكثر الاشياء خضوعاً للخيال».

قد يعتقد الروائي نفسه سيداً له، اذن، وليس عبداً له البته. ورغم انه لا يكون حراً يفعل مايشاء بنظام زمنه، لكن يبدو من المؤكد انه ليس مقيداً بعمل شيء واحد فقط: ان يترك الحدث يتحرك بثبات للأمام. وُلد الانعتاق من ذلك العقد المقيد قبل ان تولد الرواية، في الملحمة والرومانس، وفي الرواية ذاتها حين اعلنه فيلدنغ Fielding اولا، واستثمره ستيرن Sterne.

ومن الغريب، بعد ذاك، ان يتحدث النقاد المعاصرون عن التسلسل الزمني Chronology في الادب الروائي باعتباره تقليداً: مفترضين ان عدة روايات مبكرة، كالملاحم قبلها، تبدأ من وسط الأشياء in Mediasres او بخط متعرج ومعقد كما لدى بروست Proust، ويوحي الافتراض اهمالاً لما يكون عليه التقليد الروائي. ومن الغريب ايضاً، ان أياً من الروائيين كان قد رأى الرواية محددة بالزمن بمعناه المقيد او المتواتر أبداً. لكن بدا الشعور بمثل هذا التقييد قوياً في هذا القرن، اكثر مما كان عليه في القرون السابقة. ولم تقف تجربة ستيرن في تقديمه للارتجاع الفني عن كونها غريبة بعد قرنين من الزمان: ولو كانت كذلك، فانها تبدو اكثر غرابة عن السابق. وهرع الروائيون منذ الحرب العالمية الاولى في ممارسة الحرية ولو لُماما. يقول إ.م. فورستر في ميزات الرواية Aspects of the Novel (1927) من ان هناك دائماً ساعة في الرواية تتحرك عقاربها للامام، بهما رغب الروائي في ان يرى العكس. ودعوى فورستر هنا لا يمكن اهمالها لكونها تاريخية:

«قد يكره المؤلف ساعته. حاولت اميلي برونتي اخفاءها في مرتفعات وذرنغ، وقلبها ستيرن في ترسترام شاندي رأساً على عقب. واستمر بروست، الذي مايزال الاكثر براعة بتغيير حركة عقاربها... ان كل تلك الادوات devices شرعية، لكن لم يتعارض اي منها مع فرضيتنا: اساس الرواية قصة، والقصة حوادث مُسردة ومرتبة وفق تسلسل زمني (الفصل الثاني).

ومن الصعب ان نتخيل كيف سيبدو التعارض لو لم تتعارض تلك الأمثلة الثلاثة مع بعضها. فقد اخترعت اميلي برونتي المخطط الأكثر احكاماً في روايتها الوحيدة، من خلال سرد بضمير المتكلم الواحد، المبني داخل ثان، وكان الاحكام الاكثر دقة في تحديد التواريخ، الذي ابتدأ ب1801»، بحيث نجح الناشرون في تثبيت سنوات ميلاد وزواج وموت الشخوص الرئيسة في الرواية: كاترين اريرنشو، مثلا، ولدت في صيف ١٧٦٥، وماتت في ٢٠ آذار ١٧٨٤، وما شابه، وكذلك الحوادث الرئيسة في الرواية والتي تحدث قبل ستين عاماً واكثر، قبل ان تظهر الرواية في ١٨٤٧، رغم ان القصة تتحدر حتى ١٨٠١، لتنهي من حيث بدأت.

وكل ماتقدم يرجع الى القرن التاسع عشر؛ اما روائيو القرن الثامن عشر فيبدون اقل تساوقاً في الغوص في التفاصيل، وكان بامكانهم ان يتحدّوا الاحتمال، حتى درجة المحال: فـ رسائل بيـروِّيـة Lettres Péruviennes (1746) لمـدام دي غرافني Mme de Grafigny، مثلا، تبدأ بغزو اسبانيا لبيرو في بداية القرن السادس عشر، وتنتهي في باريس القرن الثامن عشر، وبنفس الشخوص. الا ان مرتفعات وذرنغ لا تضع مثل ذلك الجهد بالتهديد. وبينما تكون «مرتبة وفق تدرّج زمني» فان ترسترام شاندي على النقيض منها تماماً: فالحوادث غير متسلسلة على الاطلاق.

الا ان الرواية سمحت منذ ذلك الحين لان تكون مرتبطة بالـزمن ولم يتقدم انعتاقها طوال قرنين واكثر، الا ان حريات العمل التي وافق عليها القرن الثامن عشر، او على الاقل مارسها بسهـولـة، قد قبلت على مضض في هذا القـرن، واعتبـرت كموضوع من اجل التعليق النقدي المثار. وكان من الجائز ان تبدو عدة ادوات زمنية في الرومانس الفرنسي الحديث French nouveau roman نوعاً ما اعتيادية بنظر صامويل جنسن معاصر، والذي قد يجد بنفس المقياس معاناة هنري جيمز Henry James حول السؤال صعب الادراك «مسألة الزمن الأبدية» كما يدعوه جيمز في مقدمته لـ رودريك هدسن Roderick Hudson (1907).

«دائماً حاضر الوجود ودائماً مرعب؛ دائماً يلح على تأثير الانقضاء الكبير والمرور، او «الرجوع المظلم والهاوية» وعلاقته بالحقيقة؛ وعلى تأثير الانضغاط والبناء والشكل وعلاقتهم بالترتيب الادبي. انه بالحقيقة عمل يرعب لا احد سوى القلوب الاكثر صلابة لتصل حد الاسقاط المذل والتشوه.»

ولكن لم يكن جيل جيمز الا تل خُلدي قياساً لفيلدنغ، الذي رأى نفسه في توم جونز Tom Jones «كمؤسس لمقاطعة جديدة في الكتابة»، ولذلك السبب وحده دكتاتورها الشرعي. والرواية، كما اعلن هناك، تتحرك دون الزام للأمام وبلا كلل وكأنها مركبة السفر، «التي تتخذ مسارها بثبات سواء كانت فارغة او غاصبة بالركاب». ومثل الملحمة التي انبثقت عنها زعماً، ومثل الكتابات التاريخية، فانها تخلق تمايزات ذكية.

«ان هدفنا، وخلال الصفحات التالية، ان نتبع طريقة معاكسة. فعندما يقدم مشهد غير طبيعي نفسه.. فلا ندخر وسعاً او ورقاً في ان نكشفه باسهاب لقرائنا؛ لكن لو مرت السنوات دون ترك اي اثر، فاننا لا نخشى الصدع في تاريخنا، بل سنسارع بتقصي مسائل النتائج، وطرح الفترات الزمنية جانباً تماماً... (II,I)»

ذلك الفهم الجيد الحاد نقدياً يكون اكثر تحرراً من جيمز او فورستر، وما ذكره لـ«التاريخ» الا لأنه يمتلك درجة من السطوة: فطالما ان التاريخ غير مرتب زمنياً بشكل متساو، فلا يتطلب سبب الاحتمال من الروائي ان يكون كذلك. فالزمن الذي يتطلبه للقراءة لا يقارن بالزمن الذي ينقضي في السرد، فيما اذا كان في نفس الفترة التي حدثت فيها، اوحتى في ذلك التسلسل؟ من المؤكد ان تاسيتوس Tacitus وكلارندون Clarendon لم يتصرفا بذلك الاسلوب، ولا حتى غبن Gibbon وماكولي Macaulay.

ان تاريخ الرواية، بعدئذٍ، ومن نواح متعددة، احد الحريات المفقودة، رغم انها ليست بالمفقودة، رغم انها ليست بالمفقودة تماماً او على الدوام. وخطت الرواية الاوربية منذ سكوت Scott بعيداً عن الترتيب الزمني في احوال أقل، وكما يبدو محتملاً من سابقاتها. ولم تخصص نفسها حديثاً للحكاية النموذجية التي احبها سرفانتس وفيلنغ، مثلاً، لتسردها في النهاية شخصية خارج دائرة الزمن الرئيس. انها لم تحتك بمفهوم القارىء عن الزمن كما فعلت روايات الرسائل التي تضمنت عدة شخصيات متراسلة، كما في كلاريسا Clarissa اوعلاقات خطرة Les Liaisons Dangereuses، التي تتطلب نوعاً من التركيز الذي يصعب على القارىء الفكتوري او القرن عشريني ان يعيده للادب. فلقد وضعت الزمن احياناً، وبشكل مرعب، ارتداداً، ثم للامام، ثم ارتداداً ثانية، كما جازف ستيرن مرة. وفي هذا المضمار تصبح ترسترام شاندي تجربة اكثر راديكالية من كتابات بروست أو وليم فوكنر.

وخلال عقود القرن التاسع عشر الاولى، بلغت الرواية موقعها الراسخ ومدىً من الآمال المشتركة بين المؤلف والقارىء غلب عليه طابع الرصانة اكثر من طابع الهزل، ولم تتقبل بالتأكيد الهزل لذاته. وكان عدم اهتمام ديكنز لذلك النوع، مثله مثل ثاكيري وترولوب وجورج اليوت رائعاً، ماعدا البيت المنعزل Bleak

House . وما عدم الاهتمام الا ميزة للضمان، للحذر التام، للرواية الفكتورية العظيمة، التي أرسيت قواعدها في عالم مألوف حيث التجربة الرسمية تقلق بحق شيئا ما ثميناً لدى المؤلف والقارىء على حد سواء. فمثل تلك الروائع الكلاسية تبقى بمفهوم الثبات الخالد، والتي ربما تكون رواية ثاكيري هنري ازموند Henry Esmond الالهام الاكثر كمالاً، وقد يربك ذلك المفهوم او حتى يتناثر متى ما اصطدم بعنصر الزمن المشوش. ان هذا لشيء غال، او حتى ولو انه أحمد جذوة التجربة الادبية المتقدة. وسأل كارليل Carlyle في مذكراته في ١٨٣٥ «لماذا يكون الماضي بهذا السحر؟» فيرجع صدى جوابه بشكل مقنع: «لقد اجتث عنصر الخوف منه، هذا كل مافي الأمر. في حين ان المضارع والمستقبل خطران جداً.»

الصيغة Tense

لماذا تميل اغلب الروايات في ان تكتب بصيغة الماضي؟ ولماذا يميل النقاد والقراء الى نقله الى صيغة المضارع متى ما ارادوا ان يعيدوا سرد حبكة الرواية او أي جزء منها؟

ان اسهل جواب لمثل هذه الأسئلة يكمن في اننا تقليدياً نربط صيغة الماضي بسرد القصة، وصيغة المضارع بالتحليل. ففي المحادثة الاعتيادية، مما يجدر بالملاحظة، تكون الحكايات عادة بصيغة الماضي، حتى وان تعرض كشيء خيالي Fictitious: كان انكليزي واسكتلندي وايرلندي يسيرون في احد شوارع...»

ويكون مصطلحا «المضارع» و«الماضي» جزئيا اسمين مغلوطين: اذ ان هاتين الصيغتين ترمزان الى شيء وليستا نقطتين في ميزان الزمن. الا انهما ليستا اسمين مغلوطين تماماً. ومازلنا نقدم الترحاب المؤقت للادعاء التاريخي، حتى في اكثر الاشكال الأدبية وحشية. ويمكن للقاص ان يعلن: «هذا حقيقي» قبل ان يبدأ حكايته، وعادة دون اي أمل في الاقناع، او ان يبدأ بـ«حدث شيء غريب بينما كنت في طريقي الى هنا...» ويبدو التقليد، مهما يكن غير قابل للتصديق، اعادة طمأنة. ولم يتخل القرن العشرين عن كل، او حتى الجزء الاكبر، من تضرع ريتشاردسون Richardson في ان يتظاهر في كل لحظة من ان الاداب لم تكتب اية رواية، حسب معرفتي، بصيغة المستقبل، رغم ان الخيال العلمي يتحدث عن زمن مستقبلي. ويمكننا ان نقسم الصيغ الرئيسية في الرواية الى ثلاثة اقسام: الماضي، المضارع، ومزيج من الصيغتين:

١- الماضي: يشير الى ان القصة قد حُكيت، فيما اذا كانت واقعية او خيالية، وتوحي، تحت اية ظلال من الاقناع، من ان حوادثها قد حدثت فعلًا او قد تكون شبيهة لها. وربما تحتل اكثر من تسعة اعشار الادب الروائي، بمعزل عن الحوار. انها تغطي، وربما بسبب الحاجة، الجزء الاعظم من رواية المذكرات، والفكتوريات ومقلداتها المتأخرة، عدا ان:

آ- نهايات مثل هذه الروايات قد تجذبنا اخيراً نحو المضارع «وهنا لم اعد عازماً على ارهاق نفسي» كما تنتهي روبنسن كروزو، «كروزو، «انني اتهيأ لسفرة اطول من هذه كلها...» والراوي يستعد لملاقاة الموت، و...

ب- المؤلف او «المحرر» قد يتدخل بنفسه، بصيغة المضارع. بصيغة الماضي، اذ انها تهتم بالحوادث التي حدثت قريباً. اما رواية الشخص الثالث ومنذ ١٨٠٠ فقد كتبت بصيغة الماضي، كما لو انها باسلافها في الملحمة والرومانس، اضافة لرواية المذكرات والرسائل؛ وعلى العموم تكون عرضة لاستثناءات جاء ذكرها مسبقاً: الحوار، النهايات وتدخل صوت المؤلف العرضي. ويبين الاسقاط العارض للمضارع الآن تأثيراً خاصاً وغالباً مايكون تهكمياً. الا ان استخدام الاسلوب غير المباشر الحر Style Indiect Libre قد يؤدي الى بعض الارباكات هنا: يطلب من القارىء احياناً، وليس على الدوام، ان يترجم الماضي، الى حد ما، الى المضارع، تذكر فرجينيا وولف على لسان السيدة دالواي بالطبع كان سيحضر الى حفلتها الليلة. «حيث ربطت «كان» و«الليلة» مع انهما يتناقضان وقواعد اللغة باستثناء الاسلوب غير المباشر الحر

٢- المضارع يظهر أن دامون رينيون Damon Runyon الكاتب

الـوحيـد الـذي وظف صيغـة المضـارع في ادبـه ، كمـا في روايـة اشخاص ودمى Guys and Dolls (1932) ؛ الا ان ثمة امثلة في مواضع اخـرى : في التكيف la Modfication (1957) لميشيـل بوتـو Michel ، والتي تمتلك تفـرداً اضـافياً في استخدام ضمير المخاطب Vous . ومن الغـريب حقـاً ، فأن صيغـة المضـارع لا تكـون عادة السمـة الأهم في روايات تيار الوعي . ورواية جويس صورة الفنان(1916) Prtrait of the Artist سيـرة ذاتيـة كتبت بضمير الغـائب ، وبصيغـة المـاضي ، المبـررة من ان الـروايـة عبـارة عن تداعيـات افكـار لحـوادث صارت ؛ وروايـة يوليسيس Ulysses (1922) ايضـا تأطرت بزمن الماضي ، وكذلك رائعة بروست .

وبـاستبعـاد الحـوار وصـوت المؤلف ، تكون صيغة المضارع استثنـائيـة في الـروايـة ، ولا تخضـع لتقليـد متواصل . ولا يعزى السبب لكـونهـا جد أسـاسيـة ، بل لانهـا ، وبشكل ملفت للنظر ، ليست جوهـريـة ابداً . انها كـ هاملت وهي تعرض بثوب معاصر : يكف المشاهد عن متابعتها في الحال .

ـ٣ـ المـزج الصيغي كمـا في روايـة مالكـوم برادبري Malcolm Bradbury رجـل التاريخ The History Man (1975) التي تسرد في اغلبها بصيغـة المضـارع ، لكن مع ولـوج حوادث بصيغـة الماضي هنا وهنـاك لتكشف عن اشياء حدثت بوقت اسبق من السرد الرئيس . وتكنيـك الارتجـاع الفني Flashback مثـال بسيـط لذلـك المزج . وامثلة اخرى تكون ذات تفصيل واف . فرواية ديكنز Bleak (1853) House اثـر ادبي انكليـزي من الطـراز الأول ، لكنهـا اكثـر الأمثلة شجـاعـة وأصـالة : سرد بضمير المتكلم على لسان بطلتها بصيغة الماضي ، وهي تعيد حكاية خبراتها ـ ترصعها فصول كتبت بصيغة المضـارع ، باسلوب نبـوئي مستمـد من الثـورة الفـرنسيـة (1837) French Revolution لكارليل ، حيث الحوادث ترصد بالكامل وكأنها قد كتبت من قبل مؤرخ .

وكـان من الممكن ان يعطي اقـربُ مصدر لتلك الأداة الجريئة المـاعـة لمثـل هذه الفكـرة : روايـة المذكـرات المتأخـرة ذات المزج الصيغي : كما في روايـة جيمز هوغ James Hogg اعترافات مذنب مبـرأ Confessions of a Justified Sinner (1824) ، حيث يقدم كل من المؤلف والمحرر ماليديهما دون اي خلط متداخل ؛ اوكما في فرانكشتـاين لمـاري شيللي . ومثـال معاصر مماثل يبرز في رواية فوكنر وأنا احتضر AS g Lay Dying (1930)

الزمن

ماهو الزمن الذي تصفه الرواية الكلاسية؟ سآخذ بنظر الاعتبار المضـارع والـمـاضي والـزمن المتـذكـر Time Remembered هنا ، الـدوس هكـسلي عالم جديـد جريء Brave New World (1932) وروايـة انغس ولسن Angus Wilson الشيخ في حديقـة الحيـوان The old man at the zoo (1961) ، يعـوزهمـا حيـاة التـواصـل قبل القرن الحالي .

١ـ الـزمن المضـارع ، او القـريب من الحـاضر بحيث انه لا يؤدي الى اختـلاف نوعي والحيـاة المعـاشـة . ويلخص الى حد الكمـال عنـوان روايـة ترولوب كيف نحيا الآن The way we (875) live Now دعاوى هذا الصنف من الادب .

قد يعتقـده البعض تقـدمةً قوية لسطوة صيغة الماضي ، بكونها متمسكـة بالسـرد ، بحيث ان مثـل هذه الـروايـات تحـافظ عليها بتسـاوقٍ لايقـل عن الـروايات التاريخية . وانه لأمر اسهل ، واقل براعـة ، ان ترى صيغـة تلك الـروايـات وكأنهـا المـرادف الادبي للثـرثـرة . ومن الطبيعي ان يستخـدم احـدنـا صيغة الماضي ، في الحيـاة ، لكي يصف شيئـاً مـاحـدث في ساعة ما من الاسبـوع الـفـائت . فكـل روايـات جين اوستن الست تقـع ضمن هذا التصنيف ، كمـا حصـل في الجـزء الاغلب من ادب القرن الثامن عشـر المحصـور بين روايـة سكـوت Waverley والحرب العالمية الاولى ، او بين ١٨١٤و١٩١٤ يفقد الزمن المضارع هيمنته .

لم تبلغ متطلبـات الـدقة Accuracy ، وكما يفترض ان تكون ، سمـوهـا كما بلغت في الزمن المضارع ، ولم يكن اصعب منه في المواجهة . وربما يكون ذلك الجدل ، الانعكاس ، مغرياً اكثر من كونـه مقنعـاً . فهـل نعـرف حقـاً ازمـاتنا الخاصة ، لهذا الغرض ، افضـل ممـا نعـرف العصـور المـاضية؟ وهذا الادعاء بحاجة الى الاسناد من خلال التطبيق العملي . مهما يؤتى القاريء من معرفة

بالعالم الـذي يعيشـه، قد يجـد نفسـه بحق جاهـلاً به، بالمعنى البسيط حينما يواجه بمشكلات التكيف السليم معه؛ في حين ان جهله بقرطاجة فلوبير القديمة، وفلورنسا جورج اليوت قد يضايقه قليلاً. كم نعرف حقاً عن المهن الاخرى في عصرنا الحالي وفي بلادنا، او عن مناطق اخرى في امتنا؟ يخضع الروائي الاجتماعي، دون الروائيين الآخرين، الى طلب الدقة. الا ان ذلك الطلب الحاحيٌّ اكثر في روايات العصر الحاضر.

يواجـه الـزمن المضـارع، رغم كل ذلـك، الـروائي بمطلب التمايزات الاستثنائية الحادة. وهناك مساحات من الحكم الى حد بعيد ضمن الملكية العامة هنا، فما عليه الا ان يصحح الوضع. وكـل ما يخص مملكـة السلوك، حيث الاستجابـة للأيمـاءة او الكلمة قضية مدرَّجة بشكل رائع، وقابلة للتغيير سنة بعد اخرى، بحيث ان الكاتب الروائي يحتاج احياناً الى تقديم اوراق اعتماده لقارىء، يتمتع بقابلية اعطاء الحكم الى حد سواء. كتبت جين اوستن في ١٨١٦، في اعـلانهـا الاستهـلالي لـ ديـر نورثـانغـر Northanger Abbey: «انجز هذا العمل الصغير في سنة ١٨٠٣. وكان من المفترض ان ينشر قريباً»؛ لكن عدم ظهوره يؤول الى ان «بعض المـلاحظات تكون ضرورية فيما يخص تلك الاجزاء من العمـل والتي جعلتهـا السنـوات الثـلاث عشرة بالمقارنة مهملة: ثلاث عشرة سنة فترة ليست بالطويلة لتتميز بحوادثها الكبيرة. الا ان انكلتـرا في عام ١٨٠٣ قد دخلت الحـرب ثانيـة ضد فرنسـا النابليونية، وبحلول ١٨١٦ حل السلام، وتغير شيء ما ذو اهمية في السلوك البشـري ايضـاً: «خلال تلك الحقبة، مرّت الاماكن، والسلوكيـات والكتب والافكـار بمتغيـرات كبيـرة نسبيـاً.» ويبين اعتذارها لدعوتها في تاريخ المضارع الميل في ان يكون تحليلياً عن قصد.

امـا في العصـر الفكتوري كان مألوفاً لناقد ان يؤلب روائياً ضد آخـر كتسجيـل دقيق اكثـر للازمنة الحاضرة. وكمؤرخ تذمر جيمز برايس James Bryce في كتـابـه دراسـات في البـايـوغـرافيـا المعـاصـرة Studies in Contemporary Biography (1903) من ان مفهـوم ديكنـز لوجـود الطبقـة المتـوسطـة الدنيا في لندن فشل في التطور منذ الثلاثينات من القرن التاسع عشر، عندما كان مراسلاً شاباً، ومن ان القـرن العشـرين سيكـون الـزمن الاكثـر ملاءمـة لدراسـة ترولـوب لكي تفهم انكلتـرا خمسينات او ستينات القرن التاسع عشر؛ اضافة الى ان الحياة قد تغيرت ثانية منذ ذلك الحين.

٢ـ الـزمن المـاضي، او الـزمن التاريخي. فالتاريخ قضية وثـائق، وينمـو رجـوعيـاً من تلك النقطـة في الزمن القريب حيث يكف التـذكـر ونقـل الكـلام في ان يكـونـا مهمين. وثمـة منطقـة حدودية ممتعة هنا، حيث يستقرىء المؤرخ او الآثاري ما بقي من عصـر منـدثـر ليملأ معـرفتـه بالعـالم الـذي تعرف عليه من خلال المخطـوطـات والكتب. يصف سكـوت، اثناء شروعه في دراسة الادب التـاريخي لاوربـا القـرن التـاسـع عشـر من ويفرلي، في هامش، كيف انـه التقى بالستيـواريتين Jacobites في شبـابـه، وسمعهم يتحدثون عن الخمسة والاربعين «من اؤلئك الذين كانوا ممثلين»، في تلك الثـورة، رغم ان تلك الحـادثـة قد حدثت قبل ربـع قرن من مولـده في ١٧١١: «بـالحقيقـة، ان الاجزاء الاكثر رومـانتيكيـة في هذا السرد هي بالضبط تلك التي تمتلك لروايات ويفرلي في ١٨٢٩، وقبل ثلاث سنوات من موته:

«لقد زرت الاراضي المرتفعة في الوقت الذي كانت فيه امكانية الوصول اليها ليست باليسيرة، وان زيارتها غير مرغوبة، عكس ماهي عليه في السنوات المتأخرة، ولقد تعرفت بعدد غير قليل من المحاربين القدماء لـ١٧٤٥...».

لكن مع رغبته في الوثائق، فان موقف سكوت للدقة التاريخية قد يكون فروسياً، وخصوصاً حينما يواجه تحدياً ما. وفي مقدمته لـ ايفانهو Ivanhoe (1820) التي وصفت انكلترا القرن الثاني عشر، يقـول «ان الاساليب، كما لو كان يكتب الحوار بالانغلوسكسونية او بالفـرنسيـة النـورماندية أو ان يستخدم الحرف الاسود كما فعل كاكستـون. وفي ملاحظـة ماكـرة لطبعـة تالية ينقل مطرياً ملاحظة صديقـه الـروائي القوطي «القس» لويس Lewis حين جعل خادمه اسـود فقـط لسبب من التنـاقض الفني: «لو استطاع ان يستخلص فائـدة مشابهة فيجعل من بطلته زرقاء، لغدت زرقاء بالفعل» وفي

كنيلورث KenilWorth (1821، بالمثل، يُقدم شكسبير (الفصل ١٧) كممثل وشاعر ناضج لحوادث ١٥٧٥، عندما، كما كان يجب ان يعرف، كان شكسبير في الحادية عشرة من عمره.

الا ان مثل هذا التجاهل الفاضح للتفاصيل ليس بحاجة الى طمر واغراق انتصارات سكوت مبدعاً تاريخياً. ويكمن ابداعه في اقتناصه الشخصية كدلالة للمكان والزمان. ان شخصية «الفارس Chevalier او تشارلي، في الجزء الاربعين من ويفرلي، حيث يأسر الامير الشاب اللامع في حفلة راقصة في هوليرودهاوس البطل الهانوفري الشاب «غير المعتاد على اسلوب التخاطب والسلوك في البلاط السامي» - كل ذلك ضرب من الخيال الذي ينقل تدوين التاريخ historiogeaphy اضافة للادب خلال المرحلة القامة. «ليس هناك من ضرورة لسيد المناسبات ان يقدم ويفرلي لستيورات»، كما يقول الفارس، وهو يمد يده، ثم يتابع بكلمات تجعل من ويفرلي يجثو على ركبتيه:

«لو... يصر السيد ويفرلي على احتضان سبب لا يدعمه سوى العدل فيه، ويناصر اميراً يرمي بنفسه امام عواطف تابعيه من الناس، ليستعيدوا عرش اسلافه النبلاء والسادة سيجد الارتباط بهم ذا قيمة لا تضاهى وسيتبع سيداً قد يكون سيء الحظ لكن، كما اؤمن لن يكون ناكراً للجميل.»

ويعرف القارىء ان الشيفالييه لم يستعد العرش، ولم يفن دونه، بحيث ان المشهد يغدو كفعل متوازن للاخلاص الى آل هانوفر، كتبويق رومانتيكي لسبب مفقود. ويرى سكوت بنفسه، وهو الهانوفري والتوحيدي، كرم المنتصر. الا ان روائيا واحداً، في عموم اوربا، لم ينجح في تقطير جوهر حضارة وسبب داخل الشخصية، او وسم ذلك السبب بكلام مناسب، قبل هذا الكتاب. وكتب بلزاك متحمساً الى هبة سيده بتحويل العام الى الخاص Particulariser des généralités، على النقيض من عدة مقلدين له، ما فعلوا سوى ان يطلقوا التعميم حول جزء تفصيلي مفرد.

تعتبر الرواية التاريخية نوعاً من الرواية اولاً، ونوعاً من التاريخ يأتي بالمقام التالي. وعندما تبلغ الرواية ذروتها التاريخية، تبدأ بالتحدث عن الأبطال والحوادث والخلفيات التي تسجل في التاريخ، كما في رواية روبرت غريفز Robert Greeves، أنا، كلوديوس I, Claudius (1834 - الظاهرة التي تعد نوعاً ما حدثته. او انها قد ترسم حوادث خيالية لخلفيات حقيقية، ذات تلميحات، او شيء اكثر من التلميحات، وحتى سكوت وثاكيري. (فقصة مدام دي لافاييت La princesse de Clèves [1678] خيالية، رغم ان معرفتها بفرنسا القرن السادس عشر كانت حقيقية؛ اما روايات ويفرلي فتمزج الشخوص التاريخية مثل الأمير تشارلز ستيوارت مع آخرين من نسج الخيال، مثل شخصية الكابتن ويفرلي.) او انها تستطيع، ببعدها الروائي، ان تستخدم التاريخ فقط كستارة خلفية وتتنحى عن الشخصيات التاريخية، كما تفعل جورجيت هاير Georgette Heyer في رواياتها الرومانتيكية في القرن الثامن عشر.

وتأتي ثمة تعاقبات. الا ان النقطة التي تكون بمكان اقرب منه الى الوسط، كما لدى سكوت، هي التي تكون النقطة الاكثر ستراتيجية هنا، حيث تكون عدة شخوص تاريخية بالمعنى الواضح، واخرى رمزية: تحمل، مثل الكابتن ويفرلي، عبء الخيار التاريخي الكامن في عقولهم وتصرفاتهم.

مع ذلك فان الرواية التاريخية ماتزال نوعاً من التاريخ، اضافة لكونها نوعاً من الرواية، وعانت اجمل صروحها حتماً من تقديم التاريخ ذاته.

لا أحد الان يقرأ ويفرلي لكي يتحدث عن الخمسة والاربعين. وعاش ذلك النمط الادبي فترة قصيرة، ويبدو الان لنا قصّياً جداً، على الاقل في انكترا، بحيث يصعب ان تحضى بمعنى هدفه الذهني ثانية. وكشكل سائد فقد استغرق الفترة بين ظهور ويفرلي حتى هنري ازموند لثاكيري التي، وهي في تقليدها المحاكي Pastiche - المقيَّد، قدمت مثالاً راقياً لا يضاهي من ١٨١٤ وحتى ١٨٥٢ - ومن دعاة هذا النمط الثانويين، في انكلترا، هاريسون آينزورث Harrison Ainsworth وبولوير لايتون

Bulwer Lytton ؛ اما عالمياً، فقد مثّله مانزوني Manzoni وفلوبير Flaubert في Salammbo وتولستوي Tolstoy في الحرب والسلام.

وعند التحدث عن القرن العشرين فان انصاره، رغم عددهم الكبير، الا انهم لم يرقوا الى مصاف الروائيين الكبار، مع ان هناك روائع قليلة مثل مذكرات اوريان Mémoires (1951) dHadrien لمارغريت يوسنيار Marguerite Yourconar او IL (1958) guttopardo للامبيدوزا Lampedusa . والمشكلة هي اننا لم نعد نرجع الى الرواية لكي نتعلم التأريخ ذلك أننا لم نعد نصدق سكوت عندما يقول بان الرومانس يستمد اسمه من الواقع، واننا لم نعد نعتقد ان ذلك الادعاء كافياً.

٣- الزمن المتذكر، عبارة تذكرنا بيروست، ومملكته، رغم انه يدعوه بالمفقود. يقع الزمن المتذكر بين المضارع والتاريخي. انه ما نتذكره لانفسنا؛ او ما نتذكر من ابائنا واجدادنا، او معاصريهم وهم يتحدثون عنهم عندما كنا نحن صغاراً. انها تخوم مقاطعات جورج اليوت G. Elid في Adam Bede و Silas Marner و Middlemarch التي كتبتها في بداية القرن الذي عاشت فيه؛ ورغم انه لم يسد بوضوح في عالم ديكنز، الا اننا نفترض ان تكون ارضه الخصب عنده، طالما ان ذهنه يتجه نحو لكن دون ان يتركه يسرح في الافياء دون هيمنة وتوجيه.

تلك هي اغلب النقاط الفكتورية عن الزمن. فقد حددها سكوت؛ ودخلتها ماريا ايجورث Maria Edgeworth في قلعة في قلعة راكرينت Rackrent Castle (1800)، ذات الخلفية التي تعود الى الايام الكئيبة قبل استقلال ايرلندا في ١٧٨٢. لكن حينها كانت تلك الرواية القصيرة وكأنها قد صممت اساساً لأولئك الذين يعرفون القليل او لا شيء عن ايرلندا الريفية في اية حقبة تاريخية، بحيث انها لا تمتلك الميزة الرئيسة للخبرة المشتركة التي تمنح لأوراق بيكويك The Pickwick (1837) Papers او آدم بيد. وعلاوة على كل ما تقدم فان الزمن المتذكر تجربة في الحنين الى الماضي nostalgia تستهل شارلوت برونتي شيرلي Shirley (1849) باقصاء السنوات «المتأخرة» و«الحاضرة» باعتبارها مغبرة، «مسفوعة، حارة ومجدبة»، وتعلن: «سترجع الى بداية هذا القرن». وفي فقرتها الاولى تقترح آدم بيد سنة ١٧٩٩ كبداية لها. وتصف بيكويك انكلترا ايام مركبات السفر التي تجرها الجياد في طفولة ديكنز، وهو في الخامسة عشرة من عمره، والتي تعود الى ما قبل ١٨٣٠؛ وتتأرخ بدايتها على نحو بات في ١٨٢٧، وتعود ذكرياته المنسابة دون كوابح الى العشرينات من القرن التاسع عشر، انكلترا ما قبل الفكتورية، فكتب روايتين تاريخيتين Barnaby Rudge و Tale ofTwo Cities - قصة مدينتين؛ وان تعامله مع الزمن المضارع، كما في صديقنا المشترك One Matual Friend يوحي احياناً ان شاطر برونتي الرأي في كونه أغبر ومجدباً. ويذكر بكثير من التوق الى الماضي في الامال الكبيرة.

Great Expectations (الفصل ٤٦): «كان ذلك جسر لندن العتيق في تلك الأيام»، وبهذا يدعو ديكنز القارىء لكي يتذكر ذلك الجسر الذي حل محله آخر في نهاية العشرينات من القرن التاسع عشر. اما رواية ثاكيري Vanity Fain فقد وقفت قريباً من الواقع الذي كانت تصفه: ففي ١٨٤٨ كان هناك العديد من القراء الذين يتذكرون واترلو وعدد كبير آخر يتذكر انه سمع الحديث عنها. وثلاثون عاماً تكفي لكي تجعل من الزمن متذكراً.

بلغ الزمن المتذكر أوجه في منتصف العصر الفكتوري، باستثناء ترولوب، الذي بدءاً من نجاح روايته الوصي The Warden في ١٨٥٥، فضل الزمن المضارع. الا ان جورج اليوت تفضل الزمن المتذكر، لكن دون اصرار، وكتب توماس هاردي T.Hardy بشكل رئيس ضمنه، وغالباً ما استخدم رواياته في نقل المعلومات بنوع مالوف واحيانا يمكن تصديقه مثل ابيزودا بيع الزوجة في الفصل الاول من رواية عمدة كاستربرج The May or of Casterbridge الا ان عنصر التذكر المشترك، المبعد مكانيا، يبدو اضعف هنا. ومع روايته الاخيرة جود الغامضة Jude the (1896) Obscre فقد تحرك الى المضارع.

اما مع جويس وبروست، في القرن الجديد، فان الرواية تقع ضمن اطار الذاكرة، وربما يكون تيار الوعي Stream of

consciousness افضل تكنيك للتعبير عن المرحلة النهائية للزمن المتذكر. لكن في ظل هذه الظروف فان المتطلبات المرتكزة على قوة التذكر الخصوصية اصبحت كاملة بحيث تنتهي بالنكران الزهدي للذات: هروب نحو وعي اللغة، في حالة جويس، مع Finnegans Wake (1939)، وفي حالة بروست، في الصفحات الاخيرة من البحث عن الزمن المفقود ALa (1913-1927) Ala recherche du temps perdu مع تعليم ووردزورثي من ان الذاكرة عاجزة ابداً، طالما ان المتذكر هو دائماً مخلوق يحاول ان يتذكر غير الصبا: اذ يعلق «نحن نحتل مكاناً في الزمن مزيداً دائماً» مقارناً نفسه باكتئاب فضولي بانسان يقف على طوالتين خشبيتين عاليتين جداً بحيث انه قلما يرى الارض تحته: «انني من الضعف بحيث لا يمكنني ان الحق بماض ناء عني تماماً.» وعندما يضع كلمة Temps (الزمن) بالحرف الكبير، فانه يرمي الشكوك من فائدته التقليدية Traditional instrumentalhity باعتباره شيئاً يستطيع الروائي من خلاله ان يبحر بسهولة، مسترداً ذاته كما كان ذات مرة. ان زمن بروست مفقود (Perdu)، ولا يجدي البحث او اعادة البحث عنه نفعاً رغم انه يكشف عن الكثير بمجرد المحاولة.

ويخبو الزمن المتذكر في الادب الكلاسيكي، ثم، يغنى بسبب من الافراط. تتمثل الامثلة الاكثر حداثة بنماذج ذات طموح اقل: ثلاثية ايفلين وو التي تتحدث عن الحرب العالمية الثانية سيف الشرف Sword of Honour (1952-1961)، او ثلاثية ريتشارد هيو Richard Hughe غير المنتهية المأزق البشري التي صدرت منها الآن روايتان طويلتان: الثعلب في الغرفة العلّية The (1961) Fox in the Attic، التي صدرت منها الان والراعية الخشبية (1973) The Wooden Shepherdess التي تحكي سنوات القرن العشرين الاولى. وبالمقارنة مع الاهتمام المتعاطف مع الفكتوريين بحياة ابائهم وثقافاتهم الريفية الآفلة، فان كل ذلك يبدو شاحباً وغير ذي تأثير. ومنحت الثورة الصناعية فرصة مثالية للزمن المتذكر، عندما تستبقي الذاكرة حادثة ما، او تلميحا عن نظام اجتماعي مايزال قريباً في الزمن الا انه مختلف تماماً عن الحاضر. ان التأمل الهادىء للذاكرة هو الذي يهمنا هنا. ففي رسالة لجورج اليوت تتحدث فيها طويلاً عن هيمنة فكرة «الجرثومة» في آدم بيد على ذهنها، حادثة حقيقية لمقتل صبي قروي «لسنين وسنين، كالجرثومة الميتة، حتى تراكم الزمن ليجعل من عقلي منبتاً تستطيع ان تتكاثر فيه وتعشعش. (٦تشرين الاول ١٨٥٩).

الزمن الذهني Mental Time

بما ان الزمن يخضع للخيال، فقد يظن انه مطواع بيد الروائي ايضاً، لكن يقتنع اغلب الروائيين بكونهم عبيداً طيعين له. ومن الغريب انهم فرضوا ارادتهم لكن لماما. فقوة القصة ماتزال تحسُّ وكأنها متسلسلة زمنياً، وما زال القراء يطلبون التطور، مفضلين الرواية ان تشير بثبات للامام بدلاً من ان تأخذ طرقاً ملتوية او متعرجة.

ولحد اليوم، تبقى الروايات مسألة شيء يعقبه آخر، كالحياة ذاتها. الا ان بعض الروائيين رأوا ان الزمن الذهني الذي يسيطر على افكارنا هو ليس بذاك الذي يقاس بالساعة. فأية تجربة جديدة، كالسفر، تمدد الزمن. وان الاستحواذ obsession يمكن ان يسحب احداثنا خارج حدود الزمن تماماً، للحظات او ساعات، كلما تترابط الافكار بنماذج اكثر تعقيداً، واقل وعياً، من الشكلي formal او العقلاني rational، ويمكن ان يدرس ذلك المنظور في مقالة Essay لوك (١٦٩٠) والذي سماه ستيرن في ترسترام شاندي Tristram shandy باعجاب «كتاب تاريخ . . . لما يجري في عقل الانسان» (٢، ١١)، ولقد حدث هذا في الرواية نفسها، حيث ينتظر والد ترسترام وولتر شاندي (١٨و١١) اما العم توبي، رجل الهوايات «الا انها تبدو دهراً.» (١٨و١١١)، اما العم توبي، رجل الهوايات، فلم يسترد حسه العادي بالزمن حتى يقع في حب الارملة وادمان.

وتبرز الامثلة الاكثر استخداماً للزمن الذهني في الادب الروائي لدى جويس وفرجينيا وولف Virginia Woolf حيث تسود الافعال الذهنية على الفيزياوية. الا ان الافعال الذهنية تفقد الكثير من قدرتها على التميز عندما يتوقف تحكم الواقع الافعال

أو ان تتوقف حتى في محاولة التحكم بها. وقد يكون ذلك من بين الاسباب التي دعت تيار الوعي الى افقاره وإماتته بفترة وجيزة دون تعزيز او تبجيل للحس الذهني. وازدهر - الزمن الذهني - لربع قرن من الزمان تحدد بظهور رواية بروست الاولى في ١٩١٣ وحتى آخر روايات وولف وجويس في الثلاثينات.

ولئن يشعر احدنا انه آخر الزمن، او داخل زمنه الخاص، فثمة حاجة الى زمن حقيقي لكي يكون خارجاً عنه. ذلك هو الذي يجعل السيد دوريت، لدي ديكنز، شخصية لا تنسى ومستدرة للعطف ابداً، فهو غني وحر الا انه واع بسجن حياته؛ او الدكتور مانيت في قصة مدينتين، الذي قضى ثمانية عشر عاماً في الباستيل، الا انه مايزال يرجع الى اداء العمل الجزائي في ترقيع الاحذية، رغم الحرية التي كان يمارسها في لندن. ويشرح لصديقته الحميمة، مشاطراً سلامة استخدام الضمير الغائب في تفسيره لاعراضه المرضية الخاصة:

«اعتقد ان هناك انبعاثاً قوياً وغريباً لتيار الافكار والتذكر والذي كان السبب الاول للمرض. واعتقد ايضاً ان بعض الارتباطات الحادة للطبيعة الاكثر بعثاً عن الكرب قد عادت الى الذاكرة. ويحتمل وجود ترسبات فظيعة في ذهنه، بحيث ان تلك الارتباطات تنهمر - مثلاً، تحت ظروف معينة - او في مناسبة معينة...» (١٩ و ١١)

دون اية قوة تذكر لما حدث خلال فترة الانتكاس. ان الفكرة القائلة من ان الرجال يستطيعون خلق زمنهم الخاص امر شائع بالنسبة الى ديكنز، كما لدى ستيرن من قبله. لكن الامر لا يدعو الى الفرح. ان عبودية الساعة لأفضل بكثير من قوة الذاكرة القاسية واللاعقلانية المتسلطة فوق رقاب ضحاياها وعبوديتها

ملف خاص عن المسرح

سيضم العدد الثالث - آذار ١٩٨٧ - من مجلتنا، محوراً خاصاً عن المسرح؛ يشمل الدراسات المخصصة للاتجاهات الحديثة في المسرح وقضايا التأليف والاخراج والأعداد المسرحي إلى جانب عدد من النصوص المسرحية المؤلفة والمترجمة.. والمتابعات عن جديد المسرح العراقي والعربي والعالمي و(الاقلام) تدعو الكتّاب الكرام لموافاتها بمقالاتهم ونصوصهم؛ آملة أن تصل المواد في موعد لايتجاوز منتصف كانون الأول /٨٧.

الاقلام

العاشق: البطل النموذج

■ عبدالله رضوان

أن الكتابة عن أي عمل من اعمال المبدع والمناضل الفلسطيني - غسان كنفاني - تحوي دائماً قدراً من المغامرة، لماذا؟ لأن غسان من الفنانين القلائل الذين يمتلكون القدرة على خلق حالة من التحدي لدى دارسه، أنه يمتلك قدراً وافراً من تشوف الفنان وقدرته على أستبار واقعه المعيشي والفني معاً، وهو الى جانب ذلك لم يعط فناً معزولاً عن ممارسة، وأنما كتب بحياته فنه قبل أن يكتبه بيده وقلمه. من هنا تجئ المغامرة ومن هنا تكون الدراسة على الدوام أقل في جدواها وفاعليتها مما أعطاه لنا هذا الفنان العظيم هذا الجزء الذي أقدمه في مقالتي هذه، دراسة نقدية، لأحدى روايات غسان كنفاني الذي لم يتح له كفنان أن ينجزها، أقصد بذلك رواية (العاشق) كمثل على رواياته التي لم تنجز وهي: - العاشق - الأعمى والأطرش - برقوق نيسان - ويجئ توجهي لدراسة هذا العمل غير المكتمل لأكثر من سبب، وأهم هذه الأسباب أن هذا العمل وأن بدا غير مكتمل في بنائه الروائي يبقى قادراً على أيصال مايريد، موضحاً تمكن غسان الروائي وقدرته على التجديد في بنيته الروائية، وصولاً الى قارئه بسهولة ويسر، مختاراً نماذجه من حركة الواقع العينية، مع مقدرة متطورة لدفع هذه النماذج في حياتها الفنية لتصبح قابلة للتعميم، ولتمثيل واقع موضوعي.. أي أنها تستحق فعلاً - النموذج - الأدبي - ثم أن عدم أكتمال الرواية وأن كان يطال شيئاً في بنيتها، فأن عدم الأكتمال يبقى جزءاً من خاصية البنية الروائية لدى غسان، الذي أعطى روايات مفتوحة النهايات، قابلة للأضافة والنماء، وذلك في مجمل عطائه (ماتبقى لكم) - (رجال في الشمس) - (أم سعد) - (عائد الى حيفا).. كلها روايات مفتوحة، لأنها تنبثق أساساً من واقع فلسطيني مفتوح بدوره، ولأن غسان كان مرتبطاً - في كتابته كما في حياته - بهذا الواقع الفلسطيني الذي لم يصل بعد الى نهايته، الى حلمه، وانما مازال في بداياته النضالية. من هنا فأن عدم أكتمال النهايات في هذه الأعمال الثلاثة، لايعيق دراستها ولا يقلل من أهميتها.

في دراسة الرواية سأميل الى متابعة ثلاثة محاور رئيسية:

أولاً: النمذجة الفنية «العاشق» وقدرة الفنان على تشكيل نموذجه الفني - الواقعي

ثانياً: التوجه الملحمي - ومحاولة الفنان خلق حالة من التماهي بين بطله والطبيعة بمعطياتها.

ثالثاً: في البنية الفنية للنص وخاصيته الروائية.

١ - النموذج الفني:

في الجانب الأول أشير الى تميز شخصية (العاشق) بين مختلف الشخصيات الروائية التي طرحها غسان في أعماله، ولعل الشخصية الأخرى المنافسة للعاشق في عطاء غسان الروائي هي شخصية (أم سعد) ببساطتها وقدرتها على النفاذ الى أدق واعمق خصوصيات الحس الفلسطيني - البسيط.

العاشق شخصية تحاول أمتلاك مرحلتها التاريخية، وتنجح في ذلك الى درجة طيبة. من هنا لانعجب من ميل الروائي فيها الى



غسان كنفاني

التركيز على الفردي في البطل، بحيث تسمح لنا الرواية بمتابعة هذا الفردي في أدق خصوصياته ضمن مستويات ثلاثة :

الأول : عبر متابعة شخصية الفردي ـ من خلال التركيز على صفاته الخلقية ـ تقاطيع الوجه ـ القوة ـ الطيبة ـ الذكاء الحاد ـ القدرة على التعامل مع الحدث وتجييره لصالحه، مع الحفاظ على النسق الروائي في تطوره الطبيعي.

الثاني : عبر متابعة شخصية الفردي ـ الثائر أذ لاوجود في النص لرفاق هذا العاشق، بمعنى أن ثورته فردية، الواحد في مواجهة الآخر، هذه الفردية ـ التمرد الفردي ـ أعطى الشخصية بعداً ملحمياً.

والملحمة في أساسها تقوم على مواجهة الأنا لقوى الطبيعة ـ ضمن الرؤية الأرسطية للملحمة، ثم أصبحت هذه المواجهة مع الواقع الأنساني نفسه ممثلاً بقوى القمع فيه

أنظر مسرحيات أبسن ـ هذا البعد نجده يبرز بحدة ليس فقط من خلال هذا التمرد الفردي وأنما من خلال **المستوى الثالث** كذلك وهو كيفية تعامل البطل مع القدر والأشياء.

وأنا هنا أقصد المزج بين المتمرد ـ الثائر ـ في تماهيه مع الطبيعة بمعطياتها خاصة، وبين حيوانات هذه الطبيعة وهي الخيل في الرواية سواء كانت فرساً، أم حصاناً. لنحاول متابعة المستوى الأول بتفاصيله الصغيرة (ذلك أن المستوى الثاني والثالث يتداخلان مع المحور الثاني في هذه الدراسة، وهذا ما سنتوسع فيه لاحقاً) هذه المتابعة سنمتلكها ليس من خلال تدخل الروائي، فغسان تعمد أن يختفي وراء شخوصه دون أن يتدخل مباشرة، وانما يدفعها جميعاً نحو بؤرة الصراع، ومركز البؤرة هو العاشق لذا لانعجب من هذا الأكثار في وصف العاشق على لسان معظم شخصيات الرواية ـ لنقتطف بعض هذه الصفات :

★ وجهة نظر الشيخ سلمان في العاشق : (كان رجلاً صلباً، وقد رأيت عضلاته تحت قمبازه الرقيق تتكور مشدودة وهو يحني قامته الطويلة فوق النار. يشبه الحصان الفتي) ـ ١ ـ لاحظ دقة أختيار المفردات في دلالاتها، ودقة الوصف الخارجي ـ ★ وصف رئيس العمال في أقطاعية الشيخ سلمان :

(رأيت في عيني العاشق ومضاً مخيفاً.. أنه نوع من الرجال ينبت فجأة أمامك، فأذا بك غير قادر على نسيانه، وبدل أن يتجه مثل كل الناس الى الأشياء، تتجه اليه الأشياء من تلقائها) ـ ٢ ـ لاحظ دقة وصف العاشق كحالة أنسانية في علاقاتها مع العالم ممثلاً بأشيائه ـ الأشياء هي التي تأتي أليه، وهو صاحب الوميض الهائل والخاص في العينين هنا. وصف للحالة والحضور الشخصية.

* ونتابع وصف العاشق كحالة خاصة من الشخصيات التي يتعامل معها، فها هو الشيخ عباس يصفه (احسست وأنا أنظر اليه.. أنني أمام رجل خاص، اجل، هذه هي الكلمة، رجل خاص لست تستطيع أن تعرف عنه أكثر من أحساسك به) ـ ٣ ـ لاحظ ما يضيفه هذا الوصف من غموض على الشخصية، هذا الغموض والخصوصية يتركز كذلك في وصف رئيس عمال الحاج عباس لحسنين (وحسنين هو العاشق كما سنوضح) ـ (لقد شاهدت في حياتي عددا قليلا من الرجال يجترعون الدخان بهذه اللذة، وكان حسنين منهم، ولا شك أنه اشتهى هذه اللفافة منذ ولد، وربما جاء الى هنا ليضع دخانها في صدره ويمضي) ـ ٤ ـ (لاحظ فرادة حسنين، تميزه، تعلقه باليومي والمباشر، غموضه)[*] ـ وأفضل الصفات التي يجدها قد أمسكت شخصية

العاشق بدقة، هي ما أستطاعت زينب ربيبة الشيخ عباس أن تحدده حين قالت: (.. حين فوجئت بعينيه السوداوين تنظران الي، لم أجد شيئاً اقوله غير أسمي، كان شاباً في أواسط العشرين، أن كنت احسن تقدير الأعمار، صلباً، طويلاً، له كفان كبيرتان تلفتان الأنظار، أنهما تذكران بالحائط، (لاحظ دقة الدلالة، الحائط في القرية نقطة أستناد، والرجل بالنسبة للمرأة نقطة أستناد وحماية كذلك) وكان قميصه الفضي ممزقاً ومفتوحاً عن صدر أسمر، مشدود العضلات، وكانت عنقه مشعرة وقوية، تحت ذقن تكاد تكون مربعة كحجر محطم سقط هناك بالصدفة، ونبت عليه طحلب أسود شرس قصير) - ٥ - لاحظ حس الرجولة والقوة، الوضع غير العادي في هذا التكوين الانموذجي.

أضافة لكل ماسبق فهو صلب حتى الجنون، ذلك أنه حين يخدعه رماد النار فيدخل حقل الجمر، لايهرب، ولا يتراجع، وأنما يتابعه حتى نهايته متحملاً هسيس الدم واللحم فوق النار، ومن هنا سمي بالعاشق، لماذا، لأن (نار العشق التي تكويه من الداخل أشد حرارة من النار التي يدوس عليها، ولذلك لم يحس بها، أنه عاشق) - ٦ - أذن فنحن امام شخصية أنموذجية غير عادية، ومع ذلك فهي بسيطة، وعادية في علاقاتها الأنسانية - صلابة متناهية، طول فارع، تهور دائم، عراك مستمر مع المستعمر الأنجليزي عيناه سوداوان - مربوع الوجه، كث الشعر، محب للأرض، متصل بعلاقات شبه صوفيه مع معطيات الطبيعة - الفرس - هذا هو العاشق، وهذه هي قدرة المبدع غسان في خلق انموذجه من خلال التركيز على الذاتي في الشخصية.. وفي معظم عطاء غسان (باستثناء أم سعد طبعاً) لم نجد شخصية مثل العاشق في تحديد خصوصيتها، ذاتيتها، وفي مقدرتها على تشخيص الأنموذج الفردي الثائر، ضد حالة القمع السائدة، في فترة تاريخية معينة تمثلت في فترة الأستعمار الأنجليزي لفلسطين، هذا ينقلنا من دائرة الذاتي الى الموضوعي وتلاحمهما معاً، (فالعاشق) تعرفنا عليه الرواية في سبعة فصول، اخرها لايتجاوز الصفحة الواحدة، لنجد عبدالكريم الثائر ضد الأنجليز (تقديراً فالرواية لاتوضح ذالك مباشر، وانما تكتفي بتصوير قدرة هذا العاشق على الفرار من الحصار في كل مرة) يتنقل بين القرى الفلسطينية متخفياً، وأحد الضباط الأنجليز قد اخذ على عاتقه مهمة ملاحقته دون فائدة، بل انه يفر في أحدى المرات بما يحمله حصان الجابي من ضرائب منطقة (ترشيحا)، أثناء فراره وأقامته في القرى، يرتبط بمجموعة من العلاقات الطيبة مع أصحاب الأرض (الحاج عباس، والشيخ سلمان، وزينب التي قرر الحاج عباس تزويجها للعاشق) واثناء هذه الأقامة يتخذ في كل مرة أسماً جديداً، فبدل عبدالكريم عند الكابتن بلاك، يصبح حسنين في حقول الحاج عباس في ترشيحا، ويعمل جامعاً للتبغ، ثم قاسم عند الشيخ سلمان، ليلغي أسمه نهائياً ويعرف بالعاشق - أذن نحن امام شخصية ذات قدرة فائقة على الخروج من الحصار، وهي دائماً في مواجهة قوة تحاول فرض حصار عليها، أي ان العاشق هنا يمتد ليصبح رمزاً للحس الجمعي الفلسطيني، في رفضه للحصار، ومقاومته وأصراره على حريته، بالتالي قدرة هذا الحس الثوري - المتمرد حيناً (العشرينات والثلاثينات وبداية الأربعينات) والثائر حيناً آخر (الستينات وامتدادها في الحاضر والمستقبل) هذه القدرة التي تشبه طير الفينيق بفارق أنها تتحقق على أطار الواقع دوماً، وهنا خصوصية غسان كنفاني وأرتباطه الدائم بالنبض الفلسطيني وقدرته على تشرب واقع الثورة الفلسطينية وفهم ابعادها، مؤمناً بقدرتها الدائمة على التجدد وكسر الحصار. أن غسان يمتلك القدرة على تحقيق نماذجه حياتياً - وفنيا. لماذا؟ لأنه ينجح في (دمج التجربة الذاتية بالتجربة العامة، تجربة الجماهير صانعة التاريخ) - ٧ - وينجح كذلك في أن (يصبح قادراً على أن يقدم لها زادها الروحي الذي يلائمها على طول الطريق).

- ٨ - بقي أن نشير في متابعتنا لهذا المحور، الى علاقة النص بالواقع التاريخي الذي يتحرك النص الأدبي خلاله، فقد سبق أن أشرت الى أن العاشق شخصية تحاول امتلاك مرحلتها التاريخية، منطلقاً من مقولة (أن أي عمل فني، يجب أن ينظر اليه من حيث علاقته بالعصر، وبالوقت التاريخي الراهن، ومن حيث علاقة الفنان بالمجتمع) - ٩ - وعلاقة غسان كفنان وكثائر نعرفها جميعاً، لقد

كان موته شاهداً على كل حرف وكل كلمة، وكل موقف نادى به، أو كتبه، والنص يتحدث عن فترة الثلاثينات وبداية الأربعينات على الأرجح فقد ورد فيه أشارة الى ثورة القسام ضد الأنجليز والـذي حين حوصر هتف في جماعتـه قائـلًا ـ الى الشهـادة ـ فأستشهـدوا، وغسـان درس ثورة ١٩٣٦ ووعى إشكـالهـا، وخصوصيتها فهل يمثل العاشق أنموذج هذه الثورة؟ والى أي مدى يستطيع هذا البطل الفني أختزال وتمثيل البطل الواقعي ـ ليس القسام بالتـأكيد ولكن حس الثورة الجمعي؟ بطل غسان كما أشرت، بطل يقترب من الملحمي، هذا صحيح، ولكنه بألتحامه مع الأرض ومعطياتها، يقترب كذلك من البطل الرومانتيكي، ليس بمفهوم السلب وأنتظار الحلم ولكنها الرومانتيكية الثورية، وأن كانت متقدمة بدرجات عن (الثورة الرومانتيكية) التي قادها ـ اللورد بايرون ـ لماذا؟..

■ العاشق والتوجه الملحمي

يقـول القـاص والنـاقد «فاروق وادي» في دراسته حول روايـات غسـان كنفـاني «ولعـل بطـل رواية العاشق، هو طمـوح غسـان كنفاني في رسم ملامح البطل الملحمي في التـاريخ الفلسطيني وربمـا لو قيض لهذه الرواية أن تنتهي لاستطاعت أن ترسم بطلا متميزاً، لايكسب تميزه من تفرده وأنها من قدرته على أن يمثل بطولة أمة» ـ ١١ ـ

هذا الـرأي الـذي وأن شكـل مدخـلا طيبـا في التعـامـل مع شخصية«العاشق» ولكنه يصدر حكماً على توسع وعظمة الفردي في العمـل، على حسـاب الملحمي، وهـذا ما اظنني أخـالف الصـديق «وادي» فيـه، ذلـك أن حس الملحمي في النص القـائم (غيـر المكتمـل) يتسـاوى بل ويفـوق احيـانـا ـ الفـردي ثم أن الملحمي بطبيعتـه فردي قادر على الصـراع وعلى التجـاوز، وأن كان في العطـاء الكـلاسيكي يفشـل في الغـالب في مواجهـة قوى القدر الغاشمة، فأنه قد ينجح ـ في الراهن ـ في هذه المواجهة. الـروايـة تقـدم لنا قطبين مركزيين ومتصارعين ـ العاشق وما يمثله من حس جمـعي فلسطيني رافض وثـائـر ضد الأستعمـار، ثم الأستعمـار الأنجليـزي الـذي يمثل القطب المقابل في الصراع. الأستعمـار لايملك الا بطشـه، قوته، أجهزة قمعه. بينما العاشق يمتلك كل شيء ـ الأرض، الفـرس، (رمـز الجمـوح والتمـرد والثـورة)، صخـور الأرض وحجـارتهـا واعشابها اضافة الى ذلك يقف معـه الفـلاحـون واصحـاب الأرض. لاحـظ هذا الطـرح الآيدولوجي غير العادي، لاصراع ولا منافسة ولاتناقض مباشر بين العـاشق وبين اصحاب الأراضي سواء «الحاج عباس» أو «الشيخ سلمـان» لمـاذا؟ أن غسان كمفكر ودارس يعي جيدا هذا التناقض على المستـوى النظـري ولكنـه أوقفـه أو أجله، أو تنـاساه تماما، لمـاذا؟ سؤال يفجـره النص الأدبي امـام دارسـه. أنني أميـل الى أستنتـاج أنـه وفي ظل التهـديـد القـومي والأنسـاني، في فتـرة الأستعمار يجب أن يؤجل التناقض الداخلي على حساب التناقض الرئيس وهو الأستعمار، أعلم أنني بذلك أقَوِّل النص الأدبي جرأة لم نقرأهـا في عطـاء غسـان، ولكنهـا قضية بحـاجـة الى تعميق ودراسة.. (هذه العلاقة الطيبة، الأيجابية بين العاشق من جهة، وبين عبـاس وسلمـان من جهـة أخـرى). نعـود لمتـابعـة الخـط الملحمي فنشيـر ـ الى أن امتلاك العاشق للأرض الفلسطينية مادة وعـلاقـات، أستغلـه الكـاتـب لأبـراز خصـوصية هذه العلاقة التي تصـل حد التمـاهي (نقصـد بالتمـاهي شيْ قريب من الحلولية في الفهـم الصـوفي) فالعـاشق والحصـان حالـة واحـدة، سلوك أو هيجـان أو أنطـلاق، أو حمحمـة، أو رفض، أو قبـول ـ أي منهما يمثل سلوكا للآخر. وامتدادا له، ومن هنا لانعجب اذا التقينا في الـروايـة بأكثـر من فرس أو حصـان بحيث يرتبـط هذا التعـدد الظـاهـري بتعـدد الأسمـاء التي يلتقي العـاشق بهـا، وأرتباط كل فرس جديـد بأسم جديـد، فأذا كان الحصـان «ريح» مقابل لعبدالكريم فأننا نجد «هيجا» مقابلة لحسنين، والفرس «سمرا» مقـابلة «للقاسم» ثم أن الحصان / الفرس ـ هما أول من يرتبط بعلاقة التواصل مع العاشق ضمن علاقة تبدو مؤنسة. لنتابع هذه المـداخـلات في العـلاقـة بين العاشق والفرس من النص الأدبي مباشرة، من الأحداث التي يطرحها النص في قرية «الغبسية» على لسان الشيخ سلمان (أخذت كرسياً وخرجت، كانت السماء جداراً

عالياً من البلور النقي، بارداً وبعيداً وكان الفضاء يشبه الدخان.

لاحظ الحضور شبه الصوفي، تمهيداً لبروز الملحمي ـ البطل وراء البيت سمعت صهيلاً صغيراً، وصوتاً زاجراً، ثم رأيت رجلاً يطل من وراء الجدار... نظر في عيني الفرس، ورأيتهما يبتسمان لبعضهما ثم يسيران معاً دون ان يقود أي منهما الآخر) ـ ١٢ ـ ولنتابع هذه العلاقة مع «سمرا» حين تعرف بأعتقال العاشق: «شبت سمرا على قائمتيها الخلفيتين، وأخذت تصهل صهيلاً ممطوطاً كأنه النواح» ـ ١٣ ـ ثم لنراقب هذه العلاقة ـ والقدرة الخارقة على التعامل والفهم، وتماهي أحدهم في الآخر حتى مع «ريح» حصان الجابي الذي هرب عليه عبدالكريم:

«وسميت نفسي قاسم، وكان «ريح» أول من عرف، ومضينا طوال الليل نسير ونقف، ونغفو قليلاً ونتحدث بصوت خفيض، ونبحث عما يتعين علينا أن نفعل، وفي الصباح أتفقنا أن نودع بعضنا.. ومشطت عرفه بأصابعي، فنوح دون أن يفتح فمه، وأخذ يهز رأسه وينفض عنقه، وينقل حوافره.. الخ) ـ ١٤ ـ وأخيراً وفي مجال هذا التداخل والتماهي بين العاشق والفرس ـ الحصان، نعود الى وصف الشيخ سلمان لقاسم حين يقول «يشبه الحصان الفتي».

على أن علاقة قاسم غير العادية بالأشياء التي تقترب من الأسطورة ـ لاتتعلق فقط بالفرس ودلالاتها، بل أن التماهي يزداد ليصل الى الأرض ذاتها بنباتها، أشواكها ـ صخورها ـ ممراتها الجبلية ـ الأرض ـ الأم الحامية، والتي تتطلب الحماية دوما ـ هذه العلاقة نحسها بشكل واضح من موقف القطب المقابل للصراع ـ الكابتن بلاك الأنجليزي ـ الذي يعتبر الأرض الفلسطينية متآمرة ضده، ومتماهية مع العاشق، لنراقب وصفه لهذه المسألة:

« أتدري، كنت أقول لنفسي، وأنا عائد مع الخيبة والمرارة والتعب، أن الأرض ذاتها هي المتواطئة، والشريكة، وأنك كي تقبض على عبدالكريم، عليك أولاً أن تلقي القبض على الأرض» ـ ١٥ ـ الأرض الفلسطينية ترفض أستعمارها، وتتحالف مع أبنها وسيدها عبدالكريم ـ البطل الملحمي ـ الذي يقترب من الأسطورة ـ ضد غاصبيها ومن هنا لانفاجأ بما يقوم به الكابتن بلاك بعد هرب عبدالكريم منه حين بدأ باطلاق النار على الأرض قصاصا» وقفت فجأة، وأخذت اطلق الرصاص على الشجر، على الصخر، على البلان، على شقوق السيول، على الطرق الرفيعة التي تطل وتختفي» ـ ١٦ ـ أية مهارة فنية هذه التي يعطينا اياها الشهيد كنفاني ـ لاحظ الفرق في الطرح بين تماهي العاشق مع الفرس. (الذي جاء على لسان العاشق حينا، وعلى لسان الشخوص غير المعادين حينا اخر، مع ميل للأتجاه الوصفي).

وبين طرح تماهي العاشق مع الأرض الطرف المندغم مع العاشق في مواجهة الأستعمار، من الذي سيحس هذا التآمر. هذا الأندغام مع الثائر؟ بالتأكيد الطرف المعاني، أنه الكابتن بلاك رمز الأستعمار الأنجليزي.

بقيت نقطة تعمق الحس الملحمي وأن بدت نقطة فرعية.

فغسان كروائي قادر على أعطاء الأشياء البسيطة دلالات عميقة حارة، «فالغبسية» منطقة الحدث الرئيسي في الرواية، هي قرية فلسطينية هدمها العدو الصهيوني وأزالها تماما عن الأرض، ومع ذلك فقد بقيت في ذاكرة أهلها وذاكرة الشعب الفلسطيني هنا غسان يعود الى هذه القرية فيبعثها، بعلاقاتها، بحياتها اليومية باعثا فيها شخصيته الملحمية العاشق ـ فأذا اقترنت طيبة «أسطوريا بأوديب هنا نلتقي بالغبسية ـ العاشق ـ فعل يومي ممارس ضد الأستعمار، وضد ادوات القتل، من اجل امتلاك الغبسية وأعادتها الى علاقاتها المؤنسة والى حضورها وعطائها الفلسطيني.

أذن فقد أمسكنا هذا البعد الملحمي ضمن مستويين مركزيين.

التماهي بين العاشق والفرس.

التماهي بين العاشق والأرض.

بقي المستوى الثالث وهو كيفية تعامل البطل مع القدر والأشياء:

ونعود هنا الى وصف رئيس عمال الشيخ سلمان في قرية الغبسية لحسنين حين قال:

«وبدل أن يتجه مثل كل الناس الى الأشياء، تتجه اليه الأشياء من تلقاء نفسها ـ ١٧ ـ فالعاشق تطرحه الرواية مثل أنصاف الآلهة القادرين على أحداث تغييرات حادة ومذهلة مع استمرار أمتلاكهم

لحسهم الأنساني. . ولأمتدادهم الواقعي في دائرة الحدث، ثم أن لهذا العاشق فهمه الخاص، وتعامله الخاص مع الأشياء والعالم، وهو في الغالب تعامل طيب وبسيط أذ أنه لا يضع ذاته مركزاً بديلاً لحركة الواقع، ولايتحدى بالمفهوم السيزيفي ـ حركة الواقع، ولكنه في نفس الوقت يصارع هذا الواقع، ويحتل مركزه الرئيسي فيه. هو لايقاوم محاولة اعتقال الكابتن بلاك له في قرية ترشيحا لعدم توفر الأمكانية لذلك ولكنه يستغل أول فرصة سانحة للهرب بذكاء وقدرة عجيبة ـ مرة أخرى الطبيعة معه فلولا المنعطف المباشر لما أستطاع الهرب» ـ ١٨ ـ وهو حين يلتقي بجنود الكابتن بلاك في حيفا، لايعترض، على العكس أنه يبدو وكأنه يساعد على عملية أعتقاله ـ لماذا؟ لأننا أمام بطل يشكل جزءاً رئيسياً من أيقاع الحياة نفسها، ومن تحدي وأفرازات القدر ذاته، لذا فنجده في زنزانة يفكر في أفضل وضع لنومه، وأفضل حالة نفسية يستطيع أمتلاكها كي لايفقد توازنه.

ولكن هذه الأرض (المتآمرة على رأي الكابتن بلاك) وهذا الأيقاع القدري المرسوم للبطل هل سيسلمه الى المشنقة؟ لا، أن العاشق قادر على تجاوز حصاره، أنه روح الشعب، الحس الجمعي ـ الثورة بقابليتها وقدرتها على التجدد والنماء وفك الحصار مهما قوي.

ففي دائرة تحرك البطل ـ العاشق ـ تتجمع الذاكرة المتنوعة للشعب الواحد في وعي البطل، فالزمن هنا هو أطار فسيح لعلاقة الماضي بالحاضر بالمستقبل، أي أن العلاقة بالزمن العادي تصبح لامعنى لها أمام زمن اسطوري يتحرك.

■ في البنية الفنية للنص الروائي■

في البنية الفنية للنص: سنختار هنا متابعة للنص الأدبي من ثلاث نقاط: ـ

أولاً: اللغة وخصوصيتها.

ثانياً: خصوصية بنية العاشق الفنية، وعلاقاتها بتجارب غسان الروائية السابقة لها.

ثالثاً: الزمن ـ وكيفية تعامل الروائي في عمله.

١ ـ اللغة:

يقول الدكتور عبدالرحمن ياغي في حديثه عن الأدب ـ (. . الأدب اعادة صياغة للحياة يحمل خصائص الحياة، ولكنه يضيف اليها بعداً حياتياً جديداً) ـ ١٩ ـ إعادة الصياغة هذه، **تتطلب تعاملاً** مع أدات النص الأدبي، وهي اللغة، فكيف تعامل تعامل غسان مع اداته في هذا العمل:

نستطيع أبتداءاً أن نصنف ثلاثة تشكيلات في البنية اللغوية للنص وهي:

أ ـ بنية لغوية قادرة على حمل شحنة نفسية غير عادية.

ب ـ بنية لغوية تعتمد على جملة بسيطة البناء، أيقاعية التكرار.

ج ـ بنية لغوية فعلية، ذات جملة قصيرة، غنية الدلالة.

ومع صعوبة فرز هذه البنى الثلاث، أذ نجدها متداخلة مع بعضها البعض في النص ولكننا سنعمد الى تشريع هذه البنى قدر الأمكان، من خلال متابعة ثلاثة مقتطفات من النص الأدبي:

أ ـ اللغة وقدرتها على حمل الشحنة الأنفعالية:

. . «وظل يتقدم، كأنه يمشي على عشب، لقد هزني الرعب، وسمعت نبض قلبي، جنباً الى جنب مع الفحيح المكتوم للنار الراقدة تحت قدميه الحانيتين، وقلت بيني وبين نفسي «نبي أو مجنون». أن ضوء الفجر جدير بأن يحبل بالأعاجيب، وقف امامي بالهدوء ذاته، فيما أخذت أحدِّق في قدميه، كان الأبهامان فقط يرتفعان عن التراب بحركة راجفة، سكب القهوة بثبات، ووضعها على الحجر المستدير الى جانبي، وتحرك مبتعداً دون أن يوليني ظهره، وصرخت: قاسم فوقف، دون أن يقول شيئاً» ـ ٢٠ ـ هذه اللوحة التي تمازج بين الوصفي والحركي، تعطينا الحالة النفسية التي عايشها الشيخ سلمان أثناء مراقبته للعاشق وهو يقطع حقل الرماد، في لحظة أشتباك العاشق مع النار الراقدة. راقب المقطع تجده يتكون من مستويين، الأول وصفي يمتد في معظم المقطع لينتهي «بحركة راجفة»

فيها تبرز قدرة القاص على نقل هذا الأحساس الذي يعيشه الشيخ سلمان، أحساس مزيج من الخوف، والدهشة، والأضطراب، بجملة بسيطة، نقصر أحياناً أخرى لالتصوير الحالة

النفسية فقط، بل الموقف الجاري على ارضية الحدث ـ فحيح النار.. في الجزء الأخير من المقطع تتوتر الجملة، وتصبح حركية محملة بشحنة أنفعالية عالية، يُحركها الفعل الماضي القادر على أعطائنا الراهن، بمعنى أن الجملة ترد بفعلها الماضي لتدلل على حدث انتهى، ولكنها قادرة على أقناعنا بحركية الموقف وحدوثه أمامنا نحن المتلقين، ليس فقط من خلال أحتفاظها بالشحنة العاطفية العالية، ولكن من خلال حركتها ـ عبر الأتكاء على الجملة الفعلية ـ لنراقب. ★ سكب القهوة بثبات: (في الماضي / الحاضر) الثبات المتناقض مع حالة البطل الدامي القدمين بفعل النار ـ والثبات تعبير نفسي أكثر مما هو حالة جسدية.

★ وضعها على الحجر ـ حركية المشهد،

★ تحرك مبتعداً ـ حركية المشهد، وقدرة على أثارة حالة من التراقب ★ صرخت ـ فعل مقابل (من الشيخ سلمان أزاء هذا الثبات الأسطوري)

★فوقف ـ رد أستقبالي مدهش في ظل أحتراق القدمين.

هذا التصوير، وتحميل الجملة الفعلية طاقة حركية مع الحفاظ على شحنة نفسية متوترة وعالية بشكل خصيصة رئيسة في لغة غسان كنفاني عموماً، مع اختصاص «العاشق» بحدة التوتر العالي للجملة.

ب ـ بساطة الجملة وايقاعية التكرار: هنا وكعادتنا مع غسان الفنان، نقترب من الشعر ومن ايقاع الحياة الأنسانية في تجلياتها القدرية، والواقعية، لنقرأ معا هذا المقطع:

«كانت الجريمة في ذاتها عقاباً، كان الأختباء عقاباً، كان الأنتقال من عبدالكريم الى قاسم عقاباً، كانت صهوات الخيل في تلك الليالي الجليدية التي لاتنتهي، ولاتبدأ، عقاباً كان الرعب عقاباً، كان المسير على النار عقاباً» ـ ٢١ ـ كما هو واضح فالجملة ذات تركيب بسيط ـ جملة أسمية دخلت عليها كان فأخذت أسماً وخبراً، ولكنها تحوي أكثر من دلالة ـ أذن بساطة التركيب مسألة واضحة دون تعقيد ـ ولكن الخصوصية تجيْ من هذا الأيقاع الذي يوجده خبر كان المتكرر «عقاباً» فمع أنه تكرر ست مرات، ولكنه نجح في الغاء الرتابة من جهة، فكسر حاجزها، ثم خلق لدينا «نحن المتلقين» ـ أحساساً بالفاجع والقدري في حياة عبدالكريم «العاشق» ـ هذا من جهة، ومن جهة أخرى ومع أن كان (هذه الناقصة) تُضعِّفُ في العادة وقع الجملة، وقوتهاالدلالية، فأننا نجدها في هذا المقطع تأخذ حضوراً خاصاً من ناحيتين:

أولهما: ايقاع التكرار، ودوره في تثبيت عنصر الدهشة ـ والأستقبال الأنفعالي لدى المتلقي.

ثانيهما: ـ تثبيت ما يحدث واقعياً، وقدرياً مع العاشق، بحيث تجيْ كأحتمالات قوية، كقدر امامه يستحيل الفكاك منه، أي أننا نستطيع التعامل مع «كان» بمعنى الكينونة، وتأكيد مايقال كوقائع ـ كانت الجريمة، كان الأختباء، كان الأنتقال.. الخ.

وقراءة العاشق تؤكد تثبيت وصحة هذه المقولات الست المكررة.. ومن هنا خصوصية هذا البناء وتعلقه الجدلي بالنص العام، وقدرة الفنان على توظيف هذه الطاقة البنائية بما يخدم هذا النص ويعمقه.

ج ـ الجملة القصيرة، الفعلية، المكثفة الدلالة:

نحن نعرف أن الجملة الروائية ـ جملة أخبارية طويلة في الغالب، بعكس جملة القصة القصيرة، ذات التكثيف العالي، وغسان كفنان قادر أن يوظف تجربته في بناء الجملة القصصية القصيرة في بنية روائية ناجحة، من خلال أعطائها دلالة مكثفة للوصف ولنقل: الحالة المطلوب توظيفها في النص، لنراقب هذا المقطع:

«نزلت عن صهوته حين كانت الشمس تشرق، ومشطت عرفه بأصابعي، فنوح دون أن يفتح فمه، وأخذ يهز رأسه، وينفض عنقه، وينقل حوافره، وهو على باب قرار صعب، ثم استدار، فخبطت راحتي على مؤخرته.. مضي بطيئاً أول الأمر وهو يطأطئ رأسه، ثم أنطلق فجأة دون أن يلتفت، وأخذ يرف في ريح الصباح كالراية حتى غاب في الغبش».

ـ ٢٨ ـ ثمانية عشر فعلاً في هذه الأسطر القليلة، وجمل تتكون في معظمها من ثلاث الى أربع مفردات قادرة على أعطاء مؤشرين:

١ ـ دلالة مركزة على الحركة، وتمحور الحدث حول جزء يسير من النص الروائي من خلال استغلال أقصى طاقات الفعل في الدلالة على الحركة القائمة في الواقع الفني

ب ـ تصوير قيق، لأدق خصوصيات الحدث، وهنا ـ العلاقة بين عبدالكريم والحصان (ريح) ـ لاحظ قدرة وصف الجزئيات الصغيرة وأبسط أنفعالات وحركة «ريح» لتدلل في النهاية على هذه العلاقة غير العادية بين البطل الملحمي «العاشق» وبين الحصان، رمز الأنطلاق والثورة والجموح. أذن فأن بنائية اللغة في هذا النص، تبرز لنا مدى قدرة الفنان ـ غسان كنفاني على التعامل مع اداته الأبداعية ـ وتفجير طاقاتها الكامنة للتعبير عن الحالة النفسية لأبطاله، ولتصوير المواقف الخاصة/والعامة التي تدور في بنية الروائي.

٢ ـ خصوصية بنية العاشق

كما سبق وأشرت فالرواية في حركتها الرأسية غير مكتملة. بمعنى أننا نمتلك في نصها الحالي التخطيط الأفقي للعمل الفني، بأمتداد عبر علاقاته الأنسانية ـ مع الأنسان ـ شخصيات الرواية ـ ومع الخيل ـ الفرس والحصان ـ ومع الأرض ـ وأخيراً مع المكان الفلسطيني ـ بالتالي علاقة الصراع مع الأستعمار البريطاني.

ومع أمتلاك الرواية لهذه الأمتدادات الأفقية، مازالت تعاني من نقص في الأمتداد الرأسي المعمق (بكسر الميم) والمعمق (بفتح الميم) خاصة في جانب علاقة حسنين بزينب وأمتدادات وتأثيرات هذه العلاقة.

كذلك في مجال دوافع وأسباب ثورة العاشق، ومع ذلك فنحن امام عمل فني يمتلك خصوصيته الروائية، بشكل يبرز بين عطاء غسان كنفاني الروائي، هذه الخاصية لاتجيء فقط من خلال الملحمي، الذي سبقت دراسته، ولا من خلال النموذج الأدبي الذي درسناه أيضاء وأنما من شيء آخر يضفي هذه الخاصية في الرواية، الا وهو وصول غسان الى مهارة في التعامل مع بنائه الروائي بشكل أكثر تقدما مما لاحظناه في «ماتبقى لكم» بأعتبار التداعي والقطع شكلا البنية الرئيسة في تلك الرواية المبكرة، والتي وجهت الى غسان على أثرها قضية تأثره البالغ، ومحاولته عكس بنية فوكنر في «الصخب والعنف» على عمله.

هنا نجد المسألة مختلفة. فقد أستطاع غسان أن يستغل الطاقة الكامنة في ضمير المتكلم بشكل ندر الحصول عليه في الرواية العربية، وهنا لانقصد بضمير المتكلم الراوي نفسه، ولكن الشخصيات تطرح نفسها أمامنا من خلال التحدث عن ذاتها، وعن أستقبالها لحركة الحدث بهذه الطريقة نتعرف على كافة شخصيات الرواية ـ قاسم، حسنين، عبدالكريم، العاشق، الشيخ سلمان، الحاج عباس، رئيس عمال الحاج عباس، ورئيس عمال الشيخ سلمان، وزينب الكابتن بلاك. . . ألخ.

ونحن نعني اشكالات استخدام ضمير المتكلم ونقصد بذلك «أن النظر الى الموضوع ليس كما هو وأنما من وجهة نظر الذات فقط.

ـ ٢٣ ـ وهي قضية نجد غسان قد وقع فيها في بعض الأحيان بحيث أنعكست ذاته هو (الكاتب) على بعض الشخوص فجاء تعبير هذه الخصيات عن الموقف وأن كان معبراً عن أحساسها ـ أي الشخصية ـ في تلك اللحظة، ولكنه جاء بلغة الراوي وليس بلغة الشخصيتة اكثر ما يتضح ذلك في موقف التقابل الذي حصل بين حسنين وزينب فحينما عبرت زينب عن موقفها واحساسها ازاء حسنين، لم تجيْ اللغة بمستوى زينب الفتاة الريفية البسيطة ـ وأنما جاء ببنية شعرية عالية هي لغة الكاتب نفسه.

على أن غسان كنفاني استطاع في معظم الرواية الفكاك من هذا الأشكال مستغلا مايوفره استخدام ضمير المتكلم من تطوير للغة والسماح لها بالرقي الى لغة الشعر، وتقديم العالم الملحمي الذي يراه امامه في مسيرة الأنسان الفلسطيني، ذلك ان استخدام ضمير المتكلم له أيجابية بدوره الا وهي «أن تقديم العالم الموضوعي من وجهة نظر الذات يفسح الباب واسعاً امام المخيلة لتقديم العالم كما تراه، أن ذلك يفسح المجال لولادة اللغة الشاعرية الذاتية التي ترى في العصفور طفلا مذبوح العنق»

ـ ٢٤ ـ هذا الجانب الذي نجح غسان تماما في الوصول اليه، عبر بنية لغوية شاعرية موفقة وأيجابية كما لاحظنا عند دراسة اللغة في النص. يقسم النص الروائي القائم الى سبعة فصول، كل فصل فيها يبدأ بدخول وصفي من قبل الراوي بما لايتعدى نصف صفحة في الغالب، بعد ذلك مباشرة ننتقل الى الحدث ثم الى الشخصيات لتقدم لنا ـ عبر ضمير المتكلم ـ أحساسها، روايتها، انفعالها بالحدث الجاري. والأحداث كلها تصب في بؤرة واحدة يتوسطها العاشق بأسمائه المتعددة.

نحن هنا لسنا امام التداعي بمفهومه المعروف الذي ثبته «جويس» خاصة في روايته «عوليس»، أننا أمام قطع سينمائي متواصل، مشاهد مربوطة بحنكة ومهارة مميزة، فلا تحس انت بتغير في الشحنة، أو تضارب في الطرح، أو ضياع في المتابعة، كلا، أن قدرة غسان على امساك الشخصية الرئيسة، بالتالي أمساك بالقطع، أو التغيير، جعل الشخصيات تصلنا بهدوء، تكشف اوراقها أمامنا ببساطة، فنلتقي معها أو نتعارض، في فسحة صغيرة أقرب الى التغريب الذي طرحه «بريشت» في مسرحه الملحمي. ذلك أننا لاننّدمج مع الحدث، كما هي العادة في رواية الحدث والشخصيات. كلا - أن غسان يترك لنا فجوة لذيذة ومقبولة - تبقى تفصلنا عن الشخصية الرئيسة وعن الأحداث، وهذا يعطينا دور المراقب - ولكنه مراقب غير حيادي. بالتالي فأذا كانت رواية «عوليس لجوليس» قائمة على التداعي في مجملها، بحيث أن التداعي فيها جاء جزءاً اساسياً من بنيتها، بحيث لايمكن فصله عنها أو العكس فأننا في «عاشق» - غسان نلتقي بتكتيك روائي يندغم بدوره في العمل دون ان نستطيع فصله عنه، أو تناوله بمفرده، أنه العمل نفسه، بما يحويه من اطروحات متعددة. بالتأكيد فأننا هنا لاأعقد مقارنة بين روايتين، ولكني هدفت من ذلك الى الأشارة الى التطور الفني عند غسان في روايته، مع قدرة على الحفاظ على مادة طرحه النضالية - الأيجابية على الدوام، محققاً بذلك المقولة المعروفة «أن الشكل أنما يتجدد دوماً بتجدد المضمون» - ٢٥ - كما يقول محمود العالم.

٣ - الزمن الروائي

لانقصد بالزمن الروائي الزمن الواقعي الذي تستند عليه الرواية، ولا الزمن الروائي المقترن بالراهن، - زمن كتابة الرواية - وإنما كيفية تعامل الروائي مع منظور الزمن (- الماضي - الحاضر، المستقبل -) في عمله، وهل طرحه لنا في تسلسله التاريخي المعروف - أم أنه اجرى تغييرات في شكل هذا الطرح.

عرفنا غسان في «ماتبقى لكم» على قدرة طيبة في تحكمه بالزمن، خاصة في مزج الفعل الحاضر بالماضي، مشيرا الى المستقبل فيما يمكن تسميته بالزمن الدائري، فالأحداث تبدأ من نقطة تتجاوزها الى المستقبل في نفس الوقت الذي تمد جذورها الى الماضي، مرورا من نفس النقطة الى المستقبل من جديد، هذه كانت حياة «حامد» بطل الرواية.

هنا في العاشق نلتقي بتشكيل زمني متداخل ايضاء، بمعنى أننا نلتقي مع الزمن الدائري، ولكنه زمن مغاير لزمن - ماتبقى لكم - التي تعاني من زمن معقد، وتداعيات متداخلة، أضطرت غسان الى الأشارة لقارئه عن مكان هذا التغير في الزمن بأستخدام حروف مختلفة العمق والكبر، أما في العاشق فالمسألة محكمة ليست بحاجة الى هذا الفصل.

الرواية تبدأ في زمنها الحاضر. قاسم في قرية (الغبسية) ثم تبدأ في تطورها ليس عن طريق تفرعات المستقبل، وأنما عبر ضرب جذور في الماضي موازية لحركة المستقبل، كيف تعرف الشيخ سلمان على قاسم، علاقة قاسم بالفرس سمرا - تعيين قاسم مشرفا على نقل البضاعة - ثم اعتقال قاسم - عندها تبدأ الرواية بالعودة الى الماضي لنتعرف على قاسم - حسنين - عبدالكريم - في مناطق متعددة ولتتضح حياة العاشق ولكن الرواية تنتهي في فصلها السابع عند عرض الزواج على حسنين - عندها تتوقف قراءة معمقة لحركة الزمن الروائي فيها تشير الى زمن دائري ينطلق من الحاضر ضاربا جذوره في الماضي ومشيرا الى المستقبل، عبر حركته النضالية، ذلك أن فرار العاشق من السجن، وقدرته على أختراق الحصار الجديد، تبدو مسألة طبيعية جدا :-

★على أعتبار أن العاشق نموذج يرمز لهذا الحس الشعبي العارم في رفضه لكل أشكال القمع والأضطهاد.

★ وعلى أعتبار ان العاشق هو نبض الأرض وايقاعها القوي، بل وثورتها ضد البطش وضد الظلم الأنساني.

★ وعلى اعتبار ان العاشق ترميز للثائر الفلسطيني عبر مساره التاريخي وقدرته الدائمة على التجدد وفك الحصار - وأن هذا قدره لأنه ملحمي في حياته.

ـ الهوامش

الرقم	المؤلف	الكتاب	الصفحة
١	غسان كنفاني	الآثار الكاملة	٤٢٣
٢	نفس المصدر		٤٣١،٤٣٠
٣	نفس المصدر		٤٦٠،٤٥٩
٤	نفس المصدر		٤٦٢
٥	نفس المصدر		٤٦٣
٦	نفس المصدر		٤٢٨
٧	د. عزالدين أسماعيل	روح العصر	٣٦
٨	نفس المصدر		٣٦
٩	بيلنسكي	نصوص مختارة	٣٧
١٠	د. حياة شرارة		٢٧
١١	فاروق وادي	ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية	٦٧
١٢	غسان كنفاني	الآثار الكاملة	٤٢٢
١٣	نفس المصدر		٤٣٣
١٤	نفس المصدر		٤٤٩
١٥	نفس المصدر		٤٤٧
١٦	نفس المصدر		٤٤٧
١٧	نفس المصدر		٤٣١
١٨	نفس المصدر		٤٤٥
١٩	د. عبدالرحمن	ابعاد العملية الأدبية	١٥
٢٠	غسان كنفاني	الآثار الكاملة	٤٢٤
٢١	نفس المصدر		٤٣٧،٤٣٦
٢٢	نفس المصدر		٤٤٩
٢٣	محمد الخطيب	السهم والدائرة	٨٣
٢٤	نفس المصدر		٨٣
٢٥	محمود العالم	الثقافة والثورة	٣٣

ـ مراجع الدراسة

★غسان كنفاني ـ الآثار الكاملة المجلد الأول الروايات دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ـ ط ١ ١٩٧٢

★د. عز الدين أسماعيل ـ روح العصر ـ دار الرائد العربي ـ بيروت ـ ط ١ ١٩٧٢

★ د. عبدالرحمن ياغي ـ ابعاد العملية الأدبية ـ رابطة الكتاب الأردنيين / عمان / ط ١ ١٩٧٩

★ محمد كامل الخطيب ـ السهم والدائرة ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ١٩٧٩

★ محمود أمين العالم ـ الثقافة والثورة ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط ١ ١٩٧٠

★ د. حياة شرارة و ـ د. محمد يونس / مدخل الى دراسة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٨

★ ف. غ. بيلنسكي «نصوص مختارة» ترجمة يوسف حلاق ـ منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي ـ دمشق ١٩٨٠

★ فاروق وادي ـ ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨١

● عمان

مقدمة لدراسة الرواية العراقية

• دراسة مقارنة •

■ د. نجم عبد الله كاظم

اذا كانت لاية دراسة ان تقوم على اسس معينة، وتنفذ في خطوات متتابعة، فان تفحص الحركات الادبية والآثار الابداعية، والنظر في هذه الاعمال ومحاولة ارجاع مايمكن ارجاعه فيها الى اعمال أجنبية مؤثرة، تحتل جوهر هذه الاسس والخطوات في الدراسات المقارنة. ولما كان تلمس الخطوط العامة والمؤشرات الاساسية التي تقود الباحث الى ذلك، وقتاً طويلاً وجهداً ليس بالقليل من الباحثين، فقد حاولت ان اقدم، من خلال هذه (المقدمة) الخطوط العامة والمؤشرات الاساسية بما يسهل على الباحثين في الرواية العراقية الامساك بأي منها وبحث ماتؤشره من الاعمال وبالتالي دراستها دراسة تطبيقية مقارنة. ان دراستي، كما يفهم من ذلك، تعمد اذن الى تمهيد الطريق لدراسة الادب القصصي العراقي، والرواية بشكل خاص، دراسة مقارنة.

لقد حاولت في تتبعي لمسيرة الرواية العراقية في مرحلتها الاولى بين الحربين - والثانية من الحرب الثانية الى بداية الستينات، تشخيص اهم سماتها مما له علاقة بموضوع التأثير الاجنبي، واحياناً العربي متعرضاً، وبتركيز، الى الاعمال الجيدة لقلة هذه الاعمال اولا، ولأن الدراسة المقارنة يجب ان تنصب اساسا على الاعمال الجيدة او المتميزة او الافضل، كما يؤكد على ذلك بعض الباحثين والنقاد(*)

واذ كان هذا منهجنا في تتبع الموضوع خلال هاتين المرحلتين، فانني اجدني مضطراً، في اكمال المسيرة خلال العقدين السابع والثامن، الى العدول عن هذا المنهج، لصعوبة التعرض الى كل الاعمال الجيدة الصادرة خلال الفترة، فهي كثيرة نسبياً مما لا يمكن استيعابها في دراسة مثل هذه. وبدلاً من ذلك سأتعرض للموضوع هنا من خلال القاء نظرة عامة ومركزة على واقع الرواية خلال الستينات والسبعينات.. استكمالا لمسيرتها خلال المرحلتين السابقتين، ومن ثم التعرض لموقع الاداب القصصية والروائية الاجنبية في تلك الفترة، وموقعها لدى القراء والكتاب العراقيين، لنستطيع بذلك تأشير احتمالات التأشير اولاً، وتشخيص مانرى انه تأثير فعلا ثانياً، متعرضين في ذلك لامثلة محددة. ولكون عمر الرواية الفنية الحقيقي قد بدأ في تلك الفترة - صدور (النخلة والجيران) - ولغزارة انتاج المرحلة وثراء هذا الانتاج نسبياً، ولان معظم من كتب ضمنها قد بدأ الكتابة أو أسس شخصيته الادبية قبل ذلك بسنوات، فاننا سنعود قليلاً الى الوراء احياناً لنقف عند جذور تكّون شخصيات هؤلاء الكتّاب الثقافية، ولنتمكن من تشخيص الاعمال الاجنبية التي اشتركت في صياغتها وتكوينها.

■ فترة مابين الحربين

مهمـا قيـل حول اصـول القصـة العـربية الحديثة، فان ربطها بالاشكـال القصصيـة القـديمـة لم يعـد امراً مقبولاً، اذ لم يستطع دعـاة هذا الـربـط الاتيان بالملامح المشتركة الكافية ولا بالدعائم المـوضـوعيـة اسناداً لهذا الرأي، الامر الذي يقودنا الى القول بأن القصـة العـربيـة، كفن حديث، غربيـة الاصول ولا اجد في ذلك مانخشى الاعتـراف به. بعبـارة اخرى ان القصة العربية الحديثة - وحين نقـول (القصـة) فانمـا تعني جميع الاشكال القصصية التي تقـع تحت هذا المصطلح بمفهـومه الحديث - قد نشأت وتطورت في ظلال القصـة الغربية، وتحت تأثيراتها. والعراق، شأنه، شأن اقطـار عربيـة اخـرى، قد وقـع تحت التأثير المبـاشر - الترجمات واللغات الاجنبية - والتأثير غير المباشر - الاعمال القصصية العربية الوافدة من الاقطار التي سبقت العراق في هذا المضمار، وبشكل خاص مصر ولبنان.

لقـد سبق اللبنـانيون والمصريون غيرهم من العرب في التعرف على فن القصـة وفي الكتـابـة فيـه، وذلك اسباب عدة كان اهمها ظهـور حركـة التـرجمـة ونهضتهـا التدريجية، عن الفرنسية بشكل خاص، بدءاً بما بعد حملة نابليون على مصر، لتنهض بعد ذلك، وبشكل اكثر فعالية وتأثيرا على الحركات الفكرية والثقافية عموماً. فقـد ترجمت اعـداد كبيـرة نسبياً من الاعمال الاجنبية، كانت فيها للقصص والـروايـات نسبـة لا بأس بهـا، خلال القـرن المـاضي وبـدايـة القـرن الحـالي، ومـع ان هذه الحركة لم، تشمل العراق عملياً الا في اواخـر القـرن التـاسع عشر واوائل القرن العشرين، وبقيت محـدودة في تأثيـرهـا، فان المجـلات المصـرية واللبنانية كانت تصـل العـراق وفيهـا نماذج من القصص القصيرة والروايات الملخصـه للتـرجمـة، قبـل ان تبـدأ بعض المجـلات والصحف العـراقيـة تحذو حذوزميلاتها في هذا الاتجاه. ولم يظهر مصطلح (رواية)، على سبيل المثال، وهوما يهمنا اكثر من غيره هنا الا في عام ١٩٠٨ حين نشـرت (صـدى بابل) رواية ملخصة تحت عنوان (روايـة العـدل اسـاس الملك) لتتبـع صحف اخرى، بعد ذلك، (صدى بابل) في هذا التقليد.

لقد قامت، اثناء ذلك، محاولات عربية في الكتابة القصصية، كانت في اغلبها ان لم نقل كلها، تحتذي اساليب وأشكال عربية قديمة، لكنها لم تتطور الى اشكال قصصية حديثة، كما اشرنا الى ذلـك ضمنـاً. وفي العـراق كانت هنـاك محـاولات من هذا النوع ايضاً. ومع ان بعضاً من ذلك قد جاء مغمساً بشيء، من جزئيات الفنـون القصصيـة الحـديثـة، فانهـا، وبسبب عدم تطـورهـا الى اشكـال قصصيـة حديثة، لم تكن لتقترب من هذا الفن، وبالتالي فان أياً من هذه المحـاولات لم تكن لهـا علاقة بالظهور الحقيقي لفن القصـة الحـديثـة في هذا القطـر، والذي تحقق فعلياً على يد محمـود احمد السيد (١٩٠٣ - ١٩٣٧) حين نشر محاولته الروائية الاولى (في سبيـل الـزواج) سنـة ١٩٢١ ليتبعهـا هووكتاب قلائل آخـرون بقصص وروايـات اخـرى لا نحتـاج الى التطرق اليها الا بحـدود تعلّق ذلـك بمـدى تأثـر هذه الجهـود بالاداب القصصيـة الغـربيـة، وبكيفيـة استيعـاب الكـاتب العراقي للفنون القصصية الحديثة، ومن ثم محاولاته لتجريب الكتابة فيها بنفسه. وأجد ان التـركيـز على محـاولات محمود السيد وآرائه سيكون كافياً لتسليط الضوء على هذه الجوانب ولاعطاء صورة عامة للواقع المتحقق في المرحلة الاولى من فترة مابين الحربين التي نتناولها في هذا القسم من دراستنا.

مع ان محـاولـة السيـد الاولى تفتقـد المقـومـات الاسـاسيـة للاكتمال الفني للرواية، فان (في سبيل الزواج) تنطوي على عدة عناصر قصصية قد تعكس درجة لا بأس بها من الفهم المبكر للفن القصصي بشكـل عام. فقـد استخـدم المؤلف العناصر الاساسية بشكـل شبـه واع، كالشخصيـات الحبكـة البسيطـة، والحـدث، والمكـان والـزمـان... ولكن ليس غريباً، كونها المحاولة الروائية الاولى، ان تكـون هنـاك مآخـذ فنيـة غيـر قليلة عليهـا. والعناصر القصصية، على اية حال، ومهما كانت درجة توفيق الكاتب فيها، تؤشـر اطـلاعـاً لا بد وان تحقق للكـاتب على النتـاج القصصي الغـربي، والنتـاج العـربي، غيـر الوافي، المتأثر بالنتاج الغربي. وهنـاك اضـافـة الى ذلـك، ظاهـرتـان مهمتـان بخصـوص هذه

المحاولة، ربما هما اكثر دلالة على التأثر:

الظاهرة الاولى، هي ان محمود احمد السيد، وبسبب الظروف الاجتماعية المقيدة لعراق العقود الاولى من هذا القرن، لم يستطع ان يتخذ من بلده مكاناً لاحداث الرواية، ولذا فقد اتخذ من موقع آخر، هو الهند، مكاناً لها، وهو امر كان قد فعله من قبل بعض الكتاب المصريين في المراحل الاولى من تطور الرواية في مصر. وهذا قد يعني انفتاح السيد واطلاعه على الكتابات المصرية، وانفتاح نافذة غير مباشرة على الاداب الغربية عن طريق اعمال ادبية عربية. اما الفائدة الثانية فهي ان (في سبيل الزواج) تحكي قصة حب بين حبيبين تفرقهما الظروف، ولا تنتهي قصة الحب النهاية السعيدة التقليدية، وهذا هو الاخر امر قد شاع عند كتاب مابين الحربين في مصر، «وترد اسباب ظهور النهايات التعسة الى تأثر المؤلفين بروايتين مترجمتين ظهرتا في ترجمة كاملة لهما سنة ١٩٢٠، وهما رواية (غادة الكاميليا) لاسكندر دوماس، ورواية (الام فرتر) للشاعر الالماني جوته، وكلا الروايتين تنتهي نهاية تعسة للحبيبين»[(١)]

ولعل اكثر ما قلناه عن هذه الرواية يمكن ان يقال عن رواية السيد القصيرة الثانية (مصير الضعفاء) - ١٩٢٢ - والتي لم يسجل فيها اي تجاوز فني يذكر. واذا كان (الرومانس) Romane عبارة عن «سرد المآثر البطولية الخارقة، والاحداث النابضة بالحيوية وغير الاعتيادية، وقصص الحب النبيلة»[(٢)] كما يعرفها جوزيف شيلي، في معجمه، فان روايتي السيد هما اقرب الى هذا النوع الادبي، منهما الى الرواية الفنية الحديثة. واعتقد ان مرد. تأثر المؤلف بهذا النوع من القصص يعود الى عاملين رئيسين: الاول، هو ان السيد كان لما يزل في بداية حياته الادبية من جهة، وكونه قد كتبها وهو في بداية مرحلة شبابه من جهة اخرى، ولنا ان نفهم، في ضوء ذلك، ان يكون ميالاً لقصص المغامرات والاحداث غير الاعتيادية والمفاجآت المثيرة وقصص الحب والغرام الملتهب. اما العامل الثاني، فيكمن في نوعية القصص والروايات المترجمة والمكتوبة التي كانت تصل العراق من مصر ولبنان، او تلك التي كانت قد اخذت تنشرها الصحف والمجلات العراقية، اذ كانت في غالبيتها من القصص الرومانتيكية وقصص الرومانس. ويدعم تعليلنا هذا ارتداد الكاتب نفسه بعد ذلك عن هذا النوع من الكتابة القصصية، بعد ان تقدم به العمر قليلاً وازداد سخرية، في الحياة وعالم الثقافة والادب، وبعد ازدياد دائرة اطلاعه وقراءاته، ففضل الصمت في البداية، ليعود بعد ذلك بسنوات بنفس ونضج وفهم واراء جديدة.

والواقع ان فترة العشرينات قد شهدت اعمال المنفلوطي وجبران الى جانب اعمال الرومانس والاعمال الرومانتيكية المترجمة، فعرف العراقيون (روفائيل) Raphael للشاعر الفرنسي لامارتين، و(الام فرتر) Werther للشاعر الالماني جوته، و(غادة الكاميليا) Camille للمسرحي الفرنسي الكسندر دوماس الابن، اضافة الى ما كانت تنشره الصحف والمجلات، فكانت لهذه الاعمال العربية والاجنبية اثارها على القراء، الشباب بشكل خاص ونعود الى السيد لنقول بأنه، الى جانب عدد من الكتاب العراقيين، قد عرف اكثر من حدود هذه الدائرة، خصوصاً وانه كان يجيد اللغة التركية التي تعرّف عن طريقها على بعض الاداب القصصية العالمية، وخاصة الروسية، الى جانب ما قرأه لبعض الكتاب الاتراك. وهو يقول عن هذه القراءات:

«كنت قبل بضع سنوات أقرأ بعض القصص المعربة عن اللغات الاوربية فأراها ملأى بالحوادث الرائعة والخطيرة...

«كنت اقرأها، وكنت أراها، فأحسب ان بلادنا تخلو من كل رائع خطير، غير جديرة بأن يستمد منها الكاتبون المواد لقصصهم.

«فلما أن قرأت هذه القصص الكبيرة الروسية الشعبية التحليلية: (الارض العذراء) لتورجنيف، و(الجريمة والعقاب) لدستويفسكي، و(ابن الطبيعة) لها تزيبا شيف، وما اليها، وهذه الاقصوصات الصغيرة التي اكثرت منها الصحف التركية والصحف المصرية، وهي لاشهر الكتاب، انطون تشيخوف وماكسيم غوركي وتولستوي ومن اليهم، غيّرت رأيي.

«فقد اتضح لي ان تلك القصص ذوات المفآجات الرائعة الالوان

الساطعة خيالة . . . كاذبة .
«اريد ان ادعو الكتاب الى البدء بكتابة القصص الشعبية، وأن يحتذوا في كتابتها الروسيين هؤلاء . اضف اليهم اميل زولا وفرانسوا كويه من الكتاب الفرنسيين»[٣]

وتعد دعوة السيد هذه سابقة لزمنها، وهي تضع للكتاب، صراحة، اساساً صحيحاً يتلخص في ضرورة قراءة النتاجات الادبية الاجنبية التي هي ركن اساس يجب على الكتّاب ان يستند عليه لتطوير القصة والرواية العراقية. والواقع ان آثار القصص الواقعية الروسية قد بدأت تظهر فعلاً في كتابات محمود السيد نفسه - رواية (جلال خالد) والقصص القصيرة المتأخرة - التي تمثل النماذج الناضجة ضمن الاعمال القصصية في العشرينات وأوائل الثلاثينات، سواء في استيعابها الملموس للمفاهيم الفنية الحديثة ام في تأثرها الجيد نسبياً بالاعمال المشار اليها بشكل خاص.

لقد ظهرت بالطبع الى جانب اعمال السيد، اعمال اخرى لكتاب اخرين في فترة مابين الحربين، مثل كتابات انور شاؤل، ويوسف متي، وعبدالحق فاضل، وذي النون ايوب، ممن تدخل بعض اعمالهم تحت احكامنا على اعمال السيد. بقي ان نقول ان (جلال خالد)، اذا كانت على جانب من الرتابة والضعف قياساً الى المفهوم الصحيح لفن الرواية فانها تسجل في الوقت نفسه تجاوزاً لاعمال الكاتب السابقة، وهي ايضاً خطوة بالاتجاه الصحيح.

واذا كانت اواخر العشرينات قد شهدت بداية محاولات اكثر جدية ونضجاً لاستيعاب الفنون القصصية الحديثة، ومنها الرواية، والكتابة فيها، فان الجهود قد قطعت شوطاً جيداً في النصف الثاني من الثلاثينات ببروز كتاب مثقفين، وعلى درجة من النضج قد مر ذكرهم ومن هؤلاء كان لعبد الحق فاضل جهوده البارزة في هذا المجال. وتقف وراء بروز مثل هؤلاء الكتاب الاكثر وعياً، ووراء التطور الملموس الذي شهدته هذه الفترة، عوامل عديدة، ربما كان اقواها، مرة اخرى، تأثيرات القصة المصرية التي كانت قد حققت تقدماً ملموساً، واستمرار تأثيرات الاعمال الاجنبية المترجمة التي كانت مستمرة في وصولها من مصر ولبنان. فلقد اصبحت معروفة جيداً اسماء مثل توفيق الحكيم ومحمود تيمور وطه حسين وعباس محمود العقاد وعبدالقادر المازني من العرب؟ وانطون تشيخوف وماكسيم غوركي وفيدور دستويفسكي والكسندر بوشكين من الكتاب الروس، وكي دي موبسان وانا تول فرانس وفيكتور هيجو وبلزاك من الفرنسيين، وجارلس ديكنز وجورج اليوت واوسكار وايلد وويلز وهاردي من الانكليز، وبيراند يللو الايطالي واونيل الامريكي وريمارك الالماني. ان هذا العدد الكبير نسبياً من الاسماء الاجنبية، وفي تلك الفترة المبكرة، يعني بلاشك ان ارتفاعاً ملحوظاً قد حدث في حركة الترجمة عن الآداب الاجنبية في مصر ولبنان بشكل خاص، بل وحتى في سوريا والعراق.

من هنا، كانت لبعض هؤلاء الكتاب الاجانب تأثيرات مختلفة على كتاب القصة والرواية في القطر. . . يقول الدكتور عبدالاله احمد:

«وقد كشفت بعض القصص الاجتماعية التي كتبت في هذه الفترة، عن تأثر القصاصين العراقيين، بالاشكال القصصية الغربية، واتجاهاتها المختلفة وخاصة القصة الروسية، في اتجاهاتها نحو الواقعية الانتقادية، فكتبت عدة قصص عن ابطال ينتهون الى الثورة حين يكتشفون ان الواقع لا يمكن ان يبدل دون هذا الطريق»[٤] كما ان التأثيرات الرومانتيكية لم تتوقف، بل استمرت، وربما قوية احياناً.

والواقع ان تأثير الاداب الاجنبية لم يقتصر على التأثير المباشر لاعمال اجنبية معينة على اخرى عراقية، بل تعدى ذلك الى فعالية دور هذه الاعمال مجتمعة في انضاج المفهوم الفني للقصة والرواية لدى كتابنا، والى تعميق كتاباتهم وانضاجها. واظن ان ممارسة مثل هذا الدور امر طبيعي، في الادوار الاولى لمسيرة ادب القصة في العراق. ومن الظواهر التي تدعم هذا الرأي، في الحركة الادبية في تلك الفترة، ذلك النمو التدريجي لملامح حركة نقدية شمل بعضها الكتابات القصصية بمداخل متواضعة

ولكنهـا متطـورة باطـراد، بعد ان ظهرت قبل ذلك بشكل تعليقات تنطـوي على بعض الاراء النقـديـة، خصوصاً وانها ظهرت وتقوت بعض الشيء على يد كتـاب القصـة انفسهم، مثـل محمود السيد وانـور شاؤل وشـالـوم درويش وعبدالحق فاضل، الامر الذي يعني ان ما كانوا يمدحونه في القصص التي يتبادلونها وما يشخصونه فيها من مآخذ، وما يطلقونه من اراء عامة، قد كانوا يأخذون بها، وذلك امر طبيعي، في ممارساتهم لكتابة القصة. ومما يؤيد ايضاً ممارسة الاعمـال الاجنبيـة للتأثير الضمني في انضاج رؤى الكُتاب الفنية وممـارسـاتهم الكتابية، اضافة الى غزارة الانتاج القصصي ايضاً، خلال الثـلاثينـات بشكـل خاص، ظهور روايتين مهمتين في سنة ١٩٣٩، تعكسان مثل هذا التطور في النضج والمقدرة على كتابة القصة والرواية. هاتان الروايتان هما (الدكتور ابراهيم) لذي النون ايـوب، و (مجنـونان) لعبد الحق فاضل، فمع ان الرواية الاولى لا تعكس اكتمـالاً فنيـاً، فانهـا تسجـل تجاوزاً لجميع الاعمال التي كتبت قبلهـا، ربمـا باستثنـاء (جـلال خالـد). امـا الـرواية الثانية فتتجـاوز ذلـك كله وتسجـل تألقـاً وسبقاً غير اعتيادي في استيعاب الكاتب العراقي للفنون القصصية، وخاصة في اشكالها الابداعية الـواقعيـة المتمثلة في الاداب القصصيـة الـروسيـة والفـرنسيـة والانكليزية التي عرف الكاتب، بلا شك، اغلب ماوصل منها الى العـراق في تلك الفتـرة ان لم يتجاوز دائرتها. ويكفي ان تعرف ان (مجنـونـان) بقيت ضمن افضـل بضعـة اعمـال قصصيـة وروائية ظهـرت في العـراق خلال اربعـة عقود من تاريخ الادب القصصي العراقي ويؤيد ماذهب اليه من وعي ونضج غير اعتيادي لكاتبها، إن عبـدالحق فاضـل قد تميـز ايضـاً في كتـابـاته النقدية قبل كتابة روايتـه الـوحيـدة، حين تناول في (نقوده) ابرز الكتابات القصصية الصـادرة انـذاك وخـاصـة تلك التي كتبهـا ذو النـون ايـوب وجعفر الخليلي، شخّصاً فيها ايضاً الجوانب التي ينوه الى احتمال تأثرها بكتـابـات اوكتّـاب اجـانب. من ذلـك مثلاً، قوله في نقده لبعض كتابات ايوب:

وكنت اول ماقـرأت من قصص ذي النـون، القسم الثـاني من اقصـوصـة (آلام مزمنـة) في احـدى الصحف، فسحـرتني بساطة الحوار وصدق الوصف. هذه السهولة قد لا تروق القارىء العادي



عبدالمجيد لطفي

ولكنهـا فن دقيق صعب المنـال كان القصـاص الـروسي الكبيـر تولستوي يجهد نفسه اشد الجهد لكي يظفر به»[٥]

اذن فهنـا النشـاط النقـدي المتصـاعـد نسبياً خلال هذه الفترة يعكس في الكثير من جوانبـه التطبيقيـة تقـدمـاً ملحـوظاً في وعي الكتاب للفنون القصصية، وهذا النشاط، كما اشرنا، هو من نتائج الاطلاع على الاداب القصصية الغربية، والعربية المتقدمة، بكل تأكيد.

ان مراجعة عامة لروايات مابين الحربين توضح لنا ان اتجاهين رئيسين قد سادا تلك المـرحلة: الاتجـاه الـرومـانتيكي، والاتجاه الـواقعي. . . واذ نتحـدث هنـا عن التأثيـرات الاجنبيـة، فيمكننا القـول انهـا، في الاتجاه الاول، قد تركزت في اصولها في اعمال المـدرسـة الـرومانتيكية التي انتشرت بشكل واسع في العشرينات والثـلاثينـات، الى جانب مثيـلاتهـا العـربية ـ غير العراقية. وكان محمـود احمـد السيد من اكثر الكتاب تأثراً بمثل هذه الاعمال في كتـابـاته الاولى، «وليس السيد أول وآخر من تأثر في هذه المدرسة فقد كان عبدالمجيد لطفي اكثر اخلاصاً لهذه المدرسة وشغفاً بمنحـاهـا. . .»[٨] لكن الاخير لم يكتب رواية في تلك الفترة، بل اقتصـر على القصة القصيرة. اما في الاتجاه الواقعي، فقد كانت مصـادر التأثيـر كثيرة، وشملت الاعمال الواقعية الروسية والفرنسية بشكـل اسـاس؛ بينمـا لم تكن هنـاك تأثيـرات عربية ملموسة قبل الحرب العالمية الثانية.

■ من الحرب العالمية الثانية الى بداية الستينات

لم نكن لنتوقع الكثير من ادب القصة خلال الاربعينات بسبب الظروف غير الاعتيادية التي سادت العقد ـ الحرب العالمية، فشل ثورة نمايس، استمرار حكومات الطغيان والاستعباد في الوطن العربي . . . خصوصاً وان الفنون القصصية كانت لما تزل يافعة في العراق انذاك، ومثل هذه الظروف لم تكن لتساعد هذه الفنون التي كانت تبحث عن ارض خصبة تنمو فيها. لذا فقد ساد معظم سني ذلك العقد قحط حقيقي في النتاج القصصي، الروائي منه بشكل خاص فلم يصدر شيء يذكر في بداية الرواية طيلة الفترة الممتدة من ١٩٣٩ سنة صدور (الدكتور ابراهيم) و (مجنونان) ١٩٨٩ سنة صدور رواية ذي النون ايوب الثانية (اليد والارض والماء).

وقد كان لصدور الرواية الاخيرة مساهمة لا بأس بها في دعم الاتجاه الايجابي في الكتابة القصصية والروائية التي انطلق الكاتب فيها من اطلاع متزايد على الاساليب الحديثة، ومن ممارسة غير قصيرة في الكتابة، المهم ان هذه الرواية قد جاءت ضمن تجربة الكاتب، متقدمة فنياً على روايته الاولى، خاصة في تخلصها من الاسلوب البحثي واحياناً الانشائي غير الضروري، ومن نسبة قليلة من التقريرية التي سادت (الدكتور ابراهيم)؛ وعلى العشرات من المحاولات القصصية الطويلة لكتّاب اخرين سبقوه، سواء اكان ذلك في بنائها ام في سردها ام في تقنينها ام في رسم شخصياتها. ولعل في محاولة ايوب التالية (الرسائل المنسية) ١٩٥٥ ـ مايؤكد القراءة المستمرة للكاتب للاداب الاجنبية والعربية الحديثة وتجريب الاساليب المستجدة التي يطلع عليها في كتابة اعماله.

لقد استخدم في كتابة هذه الرواية طريقة الرسائل التي عرفت بـ (رواية الرسائل) وشاعت، كما هو معروف، في الغرب خاصة في القرن الثامن عشر، وفي الوطن العربي من خلال اعمال عديدة انتشرت طيلة النصف الاول من هذا القرن، مثل (الام فرتر) و (ماجدولين) . . .

اذن فقد استمر العراقيون خاصة النخبة المثقفة منهم، بالاطلاع على الاعمال الأجنبية المترجمة، واحياناً غير المترجمة، والعربية الحديثة، حتى في احلك الفترات؟ وطبيعي ان يكون للكتاب في ذلك النصيب الاوفى. يقول عبدالقادر حسن أمين .

«ويظهر شغف الكتاب العراقيين واضحاً في اقبالهم على مطالعة أعمال الكتاب الواقعيين في الاداب العالمية المختلفة. وأيوب يعترف «بأن أصحاب المدرسة الواقعية في الأدب الفرنسي وهم زولا وبلزاك واضرابهما قد أحدثوا انطباعاً في نفسه كما انه ولع بقراءة الكتاب الروس، وكانت الآباء والبنون والأرض العذراء وليزا اول ماقرأ لتورجنيف، وتوقف عند ديستويفسكي توقف اعجاب ودراسة وإمعان، وأول كتاب قرأه لهذا الكاتب هو الجريمة والعقاب، وبالرغم من اطلاعه على مختلف القصص العالمية الا انه ومازال زال يعتبر ديستويفسكي إمام القصاصين»(٧)

لقد اعقبت الحرب العالمية الثانية، التي كانت لها آثارها السلبية المختلفة والمعروفة، فترة انتعاش وانفتاح ايجابي معاكس للعرب على العالم عند الكثير للمسيرة الفكرية والثقافية، فقد انفتح الوطن العربي على العالم الغربي وثقافاته مما كان عاملاً مضافاً في خلخلة النزعات المحافظة وتعميق الاتجاهات الحديثة والميول الجديدة، المختلفة كما ان ارتباط اغلب الاقطار العربية، إن لم نقل كلها، سياسياً واقتصادياً بالدول الغربية استتبع ارتباطات ثقافية اكثر وضوحاً واشد ثباتاً، خاصة ببريطانيا وفرنسا، سواء أكان ذلك من خلال الثقافة الوافدة مع المستعمر، ام من خلال البعثات التعليمية، على قلتها، التي أخذت ترسل الى تلك الدول، ام من خلال سبل أخرى. ومع اننا لانغفل هنا القول بأن وعياً وتمرداً شعبياً قد أخذ ينمو في الوقت نفسه بين جماهير الأمة ضد الاستعمار وضد الارتباطات التبعية بالاجنبي، الا ان هذه الارتدادات، الواعية منها بشكل خاص، عن الارتباط والتبعية، لم تكن لتحول بين هذه الجماهير، بعناصرها المثقفة والواعية، وبين الحضارة الغربية وثقافاتها بقدر مادفعت بعض أفرادها الى النهل منها، يساعدها في ذلك اعتماد اكثر الأقطار العربية على لغة

عالمية كلغة أساسية بعد اللغة العربية فكان أن برزت اللغة الانكليزية في العراق لغة نقل للعلوم والثقافات والآداب. لقد تبع انتشار تعلم هذه اللغة في هذا القطر، كما هو في اقطار عربية أخرى، والفرنسية في أغلب الاقطار المتبقية، انتعاش في حركة الترجمة عن هاتين اللغتين بشكل لم يشهد له الوطن العربي مثيلاً من قبل.

خلاصة القول ان ذلك قد أتاح مزيداً من امكانيات اطلاع القارىء والكتاب العراقيين على الاداب الاجنبية المترجمة، اضافة الى ماأتاحته اجادة بعض منهم للغة الانكليزية من امكانية مضافة لقراءة الاعمال المكتوبة بهذ اللغة بأصولها او الاعمال المنقولة اليها من آداب اخرى. وكان لابد لذلك كله ان يمارس تأثيراته على الواقع الفكري والثقافي في القطر الى حد ان اصبح تحديد مصادر التأثير الغربي على الادب والادباء ومظاهر تجديداتهم بشكل دقيق امراً صعباً، يقول الدكتور عبدالاله احمد:

«من هنا، كان هذا الادب الغربي عاملاً حاسماً في كل مظاهر التجديد، التي حققها انتاج هؤلاء الادباء في الشعر والقصة، وفي تحديد اتجاهاتهم الفكرية، وخصائص وصفات ادبهم الفنية».

«ولم يعد سهلاً لذلك، حصر مجال تأثرهم بأدب امة دون اخرى، او اديب دون غيره... ذلك ان الكثير منهم، بالاضافة الى انهم اخذوا يقرأون مايترجم من روائع الادب القصصي في مصر ولبنان، وخاصة مانشر ضمن سلسلة عيون الادب الغربي، كانوا يحسنون في الاكثر لغة اجنبية - انكليزية او فرنسية... وقادتهم هذه المعرفة في احيان اخرى، الى التعرف على الوان من القصص غير ألوانها التقليدية المعروفة، ماهيأت لهم امكانية تطوير هذا الفن واستخدام طرائق جديدة في التعبير، حققوا فيها زيادة تذكر لهم، كما يتضح ذلك على سبيل المثال في محاولة استخدام طريقة المنلوج الداخلي او تيار الوعي في عرض قصصهم تأثراً بكتابات جيمس جويس الاربعينات...»[٨]

والواقع ان هذا الكلام، اذ ينطبق في معظمه على القصة القصيرة، فانه لا ينطبق الا بشكل محدود على الرواية، ذلك ان هذا الفن لم يشهد في الاساس انجازاً متميزاً خلال العقدين الخامس والسادس، مما يمكن ان يعني للدارس ولمسيرة الرواية شيئاً مهماً، اذا ماستثنينا رواية ايوب (اليد والارض والماء) في وقت كان فيه ابرز (جيل) قصصي يظهر في مسيرة القصة العراقية، اعني (جيل الخمسينات)، يحقق انجازاته المتميزة المتمثلة في قصص ابرز كتابه. عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي وشاكر خصباك ونزار سليم وغيرهم من الذين اتاحت لهم ثقافاتهم واطلاعاتهم على الاداب الاجنبية تحقيق مثل هذه الانجازات. لكننا لا نريد ان نغفل هنا محاولات قد جرت ونجحت الى حد بعيد، في كتابة مايمكن ان نوافق على تسميته بالقصص القصيرة الطويلة، التي خضعت بدورها لتأثيرات ثقافات الكتاب وقراءاتهم الاجنبية واستيعابهم للاساليب الحديثة، خاصة في التقنية.

من هذه المحاولات: قصة (عهد جديد) - ١٩٥١ - لشاكر خصباك، والتي تكتسب اهمية ريادية وفنية متميزة، و(اللحن الاخير) - ١٩٥٢ لنزار سليم. ويبدو ان بعض هذه المحاولات كانت خطوات اولى لكتابة اعمال اكثر قرباً للعمل الطويل والرواية بطولها وفنها. والواقع ان اعمالاً اقرب الى فن الرواية قد ظهرت فعلاً بعد ذلك واذا كانت هذه الاعمال متأخرة زمناً ظهر معظمها بعد ثورة تموز ١٩٥٨ - فانها تبدو امتداداً واضحاً للمحاولات الاولى ولمسيرة القصة في الخمسينات عموماً.

ان توقف اغلب كتاب الخمسينات بعد ثورة ١٩٥٨ وكثرة الاعمال القصصية الضعيفة وظهور الكتاب، غير المتمرسين، ثم بداية ظهور اتجاهات جديدة لكتاب جدد وملامح جديدة لخط جديد يضم هذه الاتجاهات، بعد ذلك بسنوات قليلة؛ ان هذا كله يدفع الى التأكيد على ان هذه الاعمال البعيدة القليلة التي اشرنا اليها انما هي امتداد لنتاج ماقبل الثورة، بل وهي مرحلة من مراحلها، ومن المرجح جداً انها كتبت قبل سنة ١٩٥٨ وابرز هذه الاعمال الطويلة هي: (حياة قاسية - ١٩٥٩ - لشاكر خصباك، و (الوجه الاخر) - ١٩٦٠ - لفؤاد التكرلي، و(الايام المضيئة) - ١٩٦١ - لشاكر جابر.

ان قصة (حياة قاسية) امتداد فني ومضموني، كما قلنا، لقصص شاكر خصباك السابقة لها، لكن المهم في هذه القصة الطويلة، مما له علاقة بموضوع دراستنا، هي انها تعكس ـ وربما ترسخ ـ تأثراً واضحاً للكاتب بنجيب محفوظ في روايات مايسمى بالمرحلة الاجتماعية، وخاصة (القاهرة الجديدة) و(زقاق المدق) و(الثلاثية) و(بداية ونهاية)، وكانت للاخيرة بصماتها الواضحة على (حياة قاسية) سواء اكان ذلك في المضمون والموضوعة ام في الاتجاه الواقعي الاجتماعي ام في اختيار الشخصيات ورسمها وتطويرها ام في النكهة المحلية. ومع كل هذه الملامح المشتركة فان خصباك قد عكس نضجاً ووعياً فيما يكتب وربما بتأثره ايضاً، الذي لم يمنعه، بقدر ماتاح له من كتابة اعمال فنية مستوعبة لاصول الفنون القصصية الى حد بعيد.

والواقع اننا نذهب مذهب بعض الباحثين في ان تأثر خصباك لم يقتصر على نجيب محفوظ، بل تعداه الى كتاب مصريين وعالميين آخرين، بل هو قد تأثر ربما بشكل اكثر وضوحاً بمحمود تيمور. الى جانب بروز واضح ايضاً لنفس تشيخوف في عموم قصصه.

واذا ماتفحصنا رواية فؤاد التكرلي القصيرة (الوجه الاخر) فاننا لن نختلف في كونها افضل الاعمال القصصية الطويلة فنا ونضجاً واستيعابا للتأثيرات الاجنبية العميقة التي تتمثل هذه المرة في الادب القصصي والروائي الفرنسي. والواقع ان الاداب الفرنسية، الوجودية خاصة، قد اخذت تمارس تأثيراتها مع نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات، الوجودية خاصة، قد اخذت تمارس تأثيراتها مع نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات. منعكسة في بعض القصص القصيرة التي كتبها عبدالملك نوري ونزار عباس والتكرلي نفسه وغيرهم. لكن هذا التأثير يظهر لاول مرة في عمل طويل ناضج، في (الوجه الاخر)، وبشكل لا يعكس تقليدياً مجردا او تبعية بقدر مايعني اعجاباً من الكاتب واستيعاباً منه لما يقرأه، وبالتالي تأثراً ناضجاً يبقى على خصوصيته هو كاتباً. والواقع ان فؤاد يحتل ايضاً في كتاباته بشكل عام، موقعاً ضمن الكتاب الرواد في استخدام تقنيات تيار الوعي، المتأثرين، في الوقت



عبدالملك نوري

نفسه، بالكتاب الفرنسيين مثل سارتر وكامو، والانكليز مثل جيمس وفرجينيا وولف وربما كان لجويس في ذلك الدور الرئيس، خاصة في القصص القصيرة لكتاب جيل الخمسينات، وبشكل خاص عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي، وربما كان؟ . .. عبدالملك اول كاتب عربي تتلمذ على جويس وقد شغفه بنوع خاص كتابه «يوليس» اذ اعاد قراءته مرات، وخرج منه بطريقة جديدة نسج بها اقاصيصه في (نشيد الارض)[٩] وكلنا يعرف العلاقة غير الاعتيادية التي كانت تربط هذا الكاتب بالكتاب الاخرين ضمن جيله، فؤاد التكرلي منهم بشكل خاص، الامر الذي يعني ان التكرلي كان بالنتيجة على اطلاع جيد ايضا على جويس، بقي ان نقول مع وضوح تأثيرات كتاب تيار الوعي في (الوجه الاخر). فانها ستكون ربما اوضح في اعمال التكرلي المتأخرة.

اما الايام المضيئة وبالرغم من انها لا تسجل استثناءاً فنيا في مسيرة الادب القصصي العراقي بمعنى انها لا تعد مرحلة او تجاوزاً كبيراً، فان الكاتب ينجح في اضافة عمل جيد ومتميز وذي نكهة وخصوصية، كما انه يعكس فهماً ناضجاً لفن الرواية ولكيفية التعامل مع الموضوع الروائي والشخصيات الروائية، ولا اريد ان اسجل تأثراً مؤكداً اذا قلت، وأنا اقرأ (الايام المضيئة) اتذكر بعض اعمال ديستويفسكي وتولستوي.

اذا لم تكن نظرتنا المركزة لمرحلة الاربعينات والخمسينات من مسيرة الرواية في العراق قد ابرزت تأثيرات اجنبية محددة، كثيرة على نتاجات هذه المرحلة، فانه من الواضح ان الكتاب والنخبة المثقفة من القراء قد ازدادوا، بلا شك، معرفة بالاداب الاجنبية قراءة واستيعاباً، ولحاجة الاستيعاب الناضج والتأثر الناتج عنه لامتداد زمني قد لا يكون قصيراً للظهور، وللضعف النسبي الذي اتسمت به معظم نتاجات المرحلة، فلنا ان نتوقع بروز التأثيرات في فترة لاحقة سنأتي اليها، في القسم التالي، ولكن نجد لزاماً علينا، قبل ترك هذه المرحلة، ان نتعرض باختصار لتجربة كاتب، مع اختلاف المواقف بشأن ادخاله اوعدم اوادخاله في دراسة الادب العراقي، ارى ان اغفاله في مثل هذه الدراسات غير صحيح، بغض النظر عن طريقة اوزاوية نظر الدارس في تناوله. هذا الكاتب هوجبرا ابراهيم جبرا، الذي سنتعرض لتجاربه الاولى، كما قلت، باختصار ومن خلال النواحي التي تمس موضوع ودراستنا ـ التأثيرات الاجنبية ـ والنواحي التي سيكون لها شأن في اعماله المتأخرة الادخل الادب القصصي والروائي في العراق.

قبل ان يأتي جبرا الى بغداد مهاجراً سنة ١٩٤٨ بعد تقسيم فلسطين لم يكن قد ظهرت له الا كتابات قليلة نشرها في بعض الدوريات مع انه كان قد كتب سنة ١٩٤٦ كما يشير هو الى ذلك، روايته الاولى (صراخ في ليل طويل) ـ ١٩٥٥ والواقع ان هذه الرواية تعالج موضوعاً وبما لما مختلفين اختلافاً كبيراً عن الموضوعات والعواصم التي ستسود أعماله اللاحقة، اضافة الى الاختلافات الفنية الجزئية التي تفرضها المرحلة وطبيعة التطور اللاحق. المهم ان هذا العمل قد اظهر تأثراً مبكراً بوضوحه وصراحته بالاداب الغربية، خاصة في تقنية الرواية وفي موقف الكاتب من الزمن ومن الشخصيات الروائية. بقي ان صعوبة غير قليلة تبرز في تحديد مصادر هذا التأثير لكنها في كل الاحوال لا تبتعد عن الينابيع الروائية الانكليزية والبريطانية، وهي الامور التي ستتأكد اكثر في اعماله اللاحقة. وحين ظهرت روايته الثانية ـ صيادون في شارع ضيق ـ التي كتبها ونشرها باللغة الانكليزية،



شاكر خصباك

اطلت علينا الشخصيات والعواصم التي ستبقى تلازم الكاتب خلال سيرته الروائية، اعني شخصيات المثقفين وعوالمهم وعوالم (النخبة الراقية) من المجتمع، اضافة الى بروز شخصية الفلسطيني في ذلك، وهو في كتابتها قد عكس تأثراً لاجدال فيه بالرواية الغربية، وبشكل خاص بكتاب تيار الوعي مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف ووليم فوكنر.

وكان ذلك امراً طبيعياً، فقد تهيأ للكاتب قبل ذلك، ان يقرأ بالانكليزية الشيء الكثير من آداب الغرب، ودرس في الغرب وكتب روايته، كما قلنا وكتابات اخرى بالانكليزية والواقع ان الرواية الاخيرة تؤشر بداية تأثر جبرا، الذي سيزداد بعد ذلك، بوليم فوكنر خاصة برواية (الصخب والعنف) The Saund and the Fury التي ظهرت بعد ذلك مباشرة بالعربية بترجمة جبرا نفسه، بعد ان كان قد كتب عنها مقالاً في (الاداب) قبل ذلك بسنوات، والى حدٍ ما برواية (الحرم) Sanetury وربما بروايات اخرى لهذا الكاتب الامريكي الذي سيكون له شأن مهم في اعماله اللاحقة واعمال كتاب اخرين ممن سنتناولهم فيما سيأتي من البحث.

■ الستينات والسبعينات

لم تستطع الرواية، وربما الادب عموماً ان يبدأ بداية جديدة ملائمة لعهد جديد يفترض ولقد كان علينا قبل ان نلمس مثل هذه

البداية أو الاستئناف، ان ننتظر بعض الوقت، بسبب التطورات السياسية والاجتماعية الجوية واحياناً الجذرية التي حدثت، والتي كثيراً مارافقتها الاضطرابات والصراعات الدموية، وعمليات القمع والارهاب والمطاردات السياسية . . . بل ان ذلك اذ أعقب الثورة، قد استمر بعد ذلك، حتى عبر ثورة شباط ١٩٦٣، فلم يدم عمرها وما جاءت من اجله من تصحيح الا اشهراً قليلة، لتأتي ردة تشرين وما أعقبها من حملات قمع استمرت لفترة ايضاً . . وصولاً الى نكسة حزيران. التي كان لها هي الاخرى اثارها بلا شك على الوضع العربي كله . ولم يشهد القطر خلال ذلك هدوءاً الا بشكل جزئي بعد سنة ١٩٦٤ ليتعزز بشكل استقرار حقيقي بارز بعد ثورة ١٩٦٨، بل حتى هذه السنوات التي سبقت الثورة كانت فترة مشوبة بالخوف وانعدام السلطة والترقب والجدب السياسي والثقافي، عملت الثورة على ازالته بعد ذلك.

لقد شهدت الفترة من ١٩٥٩ الى ١٩٦٤ ـ كما أشرنا ـ ظهور عدد غير قليل من الاعمال الطويلة لم يكن منها مايستحق الدراسة الا بضع روايات وقصص طويلة وجدناها، لاسباب ذكرناها، تنتمي الى الخمسينات. ويكون العام ١٩٦٦ وتظهر رواية غائب طعمة فرمان (النخلة والجيران) لتؤسس البداية الحقيقية لرواية عراقية متكاملة في عناصرها الفنية. مع ذلك يجب ان لا نغفل صدور روايتين سنة ١٩٦٥ اغفل عنهما النقاد والدارسون، ربما بسبب المواقف السياسية المتطرفة للكاتب والمؤثرة سلبياً في فنية العملين والمؤثرة بدورها على هؤلاء النقاد والباحثين فوقفوا منها مواقف غير موضوعية. هذان العملان هما (الزقاق المسدود) و (كما يموت الاخرون) لياسين حسين. واهميتهما تأتي من انهما قد جاءا بسنوات مجدبة اولاً، ولاحتوائهما على عناصر فنية تعكس بوضوح تأثر الكاتب بالاداب الروائية والقصصية الغربية تقنية وأسلوباً خاصة بكتابات الوعي وباتجاهات ادب اللامعقول وربما الوجودية . . الخ ثانياً. والواقع، لقد تبعت هاتين الروايتين في ذلك أعمال اخرى بقيت تظهر متساوقة مع ما كان يصدر ضمن هذه الاتجاهات من القصص القصيرة طيلة الستينات وحتى السنوات الاولى من السبعينات، فصدرت مثلاً (ضباب في الظهيرة) ـ ١٩٦٨ ـ لبرهان الخطيب و (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) ـ ١٩٦٩ ـ لفاضل العزاوي، والى حد ما (كانت السماء زرقاء) ـ ١٩٧٠ ـ لاسماعيل فهد اسماعيل، و (الوشم) ١٩٧٢ ـ لعبد الرحمن مجيد الربيعي وغيرها فلا يخلو اي من هذه الاعمال من تأثيرات بعض كتاب تيار الوعي او الوجودية او اللامعقول والتجريبية، مثل جيمس جويس وفرجينيا ولف وجون بول سارتر ووليم فوكنر وفرانس كافكا . . .

اما على الجانب الاخر من اتجاهات الادب العراقي خلال تلك الفترة ـ الستينات ـ تعني الاتجاهات الواقعية والبعيدة نسبياً السوداوية، وربما الاكثر جدية، فلم يصدر بعد (النخلة والجيران). وقبل الثورة الاعملان جيدان اولهما (خمسة اصوات) ـ ١٩٦٧ ـ رواية فرمان الثانية، و (الظامئون) ـ ١٩٦٨ لعبدالرزاق المطلبي ومع محدودية هذه الاعمال ضمن مسيرة الرواية وهو امر طبيعي الى حد بعيد، الا انها كانت تعني بداية لمسيرة سرعان ما استؤنفت بعد الثورة بفترة قصيرة، بفعل البيئة الملائمة التي هيأتها هذه الثورة، لتسود العقد السبعيني. كما ان هذه الاعمال على قلتها، قد عكست مصادر اخرى للتأثير الاجنبي والعربي فلا اظن صعباً على الدارس، اوحتى القارىء، ان يلحظ ظلال الاعمال الواقعية الاجنبية والعربية، خاصة الامريكية والمصرية، والى حد ما الروسية.

لقد اخذ الوضع المستقر الذي ترسخ بعد سنوات قليلة من عمر الثورة يعطي ثماره مع بداية السبعينات خصوصاً بعد ان اصبح الكتاب الشباب اصحاب البدايات قبل ذلك ـ اكثر نضجاً واكثر مقدرة على الكتابة واتقان الفن الروائي فكانوا عناصر فعالة في النشاط الروائي، الى جانب الكتاب الاقدم تجربة والانضج فنا والاعمق استيعاباً لعناصر هذا الفن وطبيعة. لقد شهدت تلك الفترة ظهور مجموعة من الاعمال المتميزة جداً، فاقت في عددها وفي مستوى بعضها اغلب نتاجات الفترات السابقة. ومن ابرز هذه الاعمال اضافة الى (كانت السماء زرقاء) و(الوشم) المذكورين انفاً، (السفينة) ـ ١٩٧٠ ـ لجبرا ابراهيم جبرا، التي حقق فيها

مستوى عالياً تقنية ولغة وبناءاً، مؤكداً فيها ماوعد به في اعماله السابقة من جهة واستيعابه الناضج والمفيد لاعلى ماقدمته الرواية الغربية خاصة الانكليزية منها بشكل خاص، والى حد ما الامريكية من جهة ثانية و(الاشجار والريح) - ١٩٧١ لعبدالرزاق المطلبي، التي مع كل ما يؤخذ عليها من اضطراب وتداخلات بين الاحداث والشخصيات. . ، تبرز كواحدة من الروايات التي تأثرت بكتابات تيار الوعي، خاصة باعمال وليم فوكنر مثل (الصخب والعنف) بل وسط ذلك الاضطراب هناك مايؤشر اتقاناً ضمنياً للكاتب لتقنيات تيار الوعي ومن الروايات الجيدة الاخرى (ضجة في الزقاق) ١٩٧٢ لغانم الدباغ التي تبتعد ربما عن هذه المؤثرات نمو المؤثرات الواقعية للرواية الروسية، و(القلعة الخامسة) - ١٩٧٢ - لفاضل العزاوي.

واذا كان العزاوي قد عكس في روايته القصيرة الاولى تأثراً واضحاً بكافكا في عوالمه الكابوسية وبمفردات اسلوبه فانه لا يخفى تأثره واعجابه بهذا الكاتب، فتظهر بعض ملامح كافكا ولكن بشكل اقل وانضج في روايته الثانية. ونضيف الى ماذكرنا روايات جيدة اخرى، ظهرت ضمن نفس الفترة وهي (شقة في شارع ابي نؤاس) - ١٩٧٣ لبرهان الخطيب؛ و(في يوم غزير المطر في يوم شديد القيظ) - ١٩٧٣ - لعادل عبدالجبار الذي اظن انه صدر في كتابتها عن اعجاب ضمني بالروائيين الامريكان، قد يكون همنغواي من ضمنهم، وبظني لم يقتصر تأثير الروائي الامريكي على عادل بل شمل غيره مثل الربيعي في روايته (الانهار) الصادرة عام ١٩٧٤ ومن الروايات الاخرى (المخاض) ١٩٧٤ - و (القربان) - ١٩٧٩ روايتا غائب طعمة فرمان، و(الاغتيال والغضب) - ١٩٧٥ لموفق خضر، و(ليبقى الحب علامة) ١٩٧٥ لمحيي الدين زنكنه، وزنكنه يجسد تأثراً واضحاً بفرانز كافكا سيتأكد حين يكتب روايته الاخيرة التي سنأتي الى ذكرها لاحقاً.

لقد عكس هذا النشاط الاستثنائي في الكتابة حالة الاستقرار التي سادت القطر وانتعاش الثقافة وحركة النشر التي ستتصاعد اطراداً بعد ذلك. والواقع، لقد استمر الادب، والرواية بشكل خاص والتي هي احوج الفنون الى مثل هذه العوامل، في ازدهارهما، سواء أكان ذلك في استمرارية الكتاب على الكتابة وهو الامر الذي يعاب كثيراً على العراقيين افتقادهم له، ام في ارتفاع المستوى الفني لاغلب هؤلاء الكتاب، ام في ظهور كتّاب جدد بدأوا يمارسون بشكل ملفت للنظر بعد الثورة، وبشكل خاص بعد النصف الاول من السبعينات. ومما يلاحظ على اعمال هذه الفترة دخول السياسة الى الموضوعات الروائية بشكل اكثر بروزاً، مع ميل متزايد لتناول البطل الايجابي بدل البطل السلبي الذي ساد اغلب كتابات الستينات وبداية السبعينات. اما اهم اعمال الفترة. كانت (القمر والاسوار ١٩٧٦ للربيعي الذي بقي ضمن خط الروايات القومية التي بدأها في رواية (الانهار) كما اشرنا كما ان ظل هيمنغواي بقي له وجوده، مع اختلافه الجزئي. كما صدرت ايضا (المبعدون) ١٩٧٧ - لهشام الركابي و(نافذة بسعة الحلم) لعبد الخالق الركابي اللتان ربما تستوحيان في الكثير من مفرداتهما، الاعمال الواقعية (التقليدية) الروسية والامريكية، مع تمثّل لبعض التقنيات الاكثر حداثة، خاصة لدى الركابي و (الايام الطويلة) - ١٩٧٨ - بعد الامير معله، و(البحث عن وليد مسعود) - ١٩٧٨ لجبرا ابراهيم جبرا، وما قلناه في (السفينة) يمكن ان ينطبق الى حد بعيد، على هذه الرواية. بقي ان نشير الى انه الى جانب تناول البطل الايجابي، بقيت بعض اجواء وابطال التناولات السابقة، ومن هنا كان كتّاب مثل هذه الاعمال ان يتخذوا من فترات سابقة للثورة زمناً لاحداث اعمالهم كما فعل غائب طعمة فرمان في (ظلال على النافذة) - ١٩٧٩ - وفؤاد التكرلي في (الرجع البعيد) - ١٩٨٠ والرواية الاخيرة التي تمثل قمة ماوصلته الرواية العراقية وربما العربية كما وتعكس بوضوح تأثراً كبيراً من الكاتب بوليم فوكنر خاصة في روايته (الصخب والعنف) بالاضافة الى استمرار بعض الافكار والمداخل الوجودية. وبظني ان الروايتين الاخيرتين ورواية (بحثا عن مدينة اخرى) - ١٩٨٠ - لمحيي الدين زنكنه من الاعمال المؤهلة لدراستها دراسة تطبيقية مقارنة لما تعكسه من تأثر واضح وناضج بكافكا.

***

يبـدو واضحـاً ، مع وجـود الاخفـاقـات ومـواطن الضعف ان ماحققته مسيرة الرواية حال المرحلة الممتدة من منتصف الستينات وحتى عام ١٩٨٠ شيء ليس بالقليـل قيـاساً بمـا تحقق فيها طيلة المـراحـل او السنين السـابقـة عليهـا . وذلـك يؤشر وصول الرواية العـراقيـة الى مرحلة النضج والاستيعاب شبه التام لهذا الفن . ولم يكن الاستقرار السياسي والاجتماعي الذي ساد هذه الفترة العامل الـوحيـد لهـذا الانتعاش والنضج ، في عموم الفنون الادبية . فمن العـوامـل الاخـرى انتعاش الحركة الثقافية عموماً ، وتقدم الطباعة الـذي استتبـع تقـدم وازدهار في حركة التأليف والنشر وهي الامور التي كان مايهمنـا بشكـل خاص في موضـوعنـا هو انتشار الاعمال الاجنبيـة ووجـود التأثيـر الاجنبي ، فان مؤشـرات عديـدة عكست حتمية بروز مثـل هذا ، فانتعـاش الطبـاعة والنشر قد شحن حركة الترجمة بدم جديد ، فكثر من الاعمال الاجنبية المترجمة . كما ان اهتمـامـاً جديـداً الى حد ما ، بدراسـات الاداب الاجنبية قد اخذ يحتل مكانات جيدة في الجامعات العراقية ، ولنا ان نتصور فعالية التأثيـر الاكـاديمي على الاهتمـام بهـذه الاداب ونشرها وعلى دقة الاختيـارات للاعمـال دراسـة او ترجمة . كما شهدت الفترة ظهور مجـلات ثقـافية عديدة لها وزنها النوعي ، منها : الاقلام ، والكلمة (النجفية) والطليعة الادبية ، والجامعة (الموصلية) ، وافاق عربية ، وفي فتـرة متأخـرة ظهـرت الثقـافـة الاجنبية كأول مجلة متخصصة بالاداب الاجنبيـة في القطـر . واذا كان لهـذه المجلات وغيرها ان تسهم في انعـاش الـوضـع الثقـافي وفي نشـر الاعمـال الابداعية للكتـاب العـراقيين والعـرب ، فانهـا قد اسهمت ايضـا في اغنـاء الحركة النقدية وفي نشر الدراسات الادبية والاعمال الابداعية المترجمة .

ونـرى ان الـوطن العـربي اذا كان قد شهـد قبـل ذلك بمدة غير قصيرة ، مايشبه الغزو العسكري والسياسي والاقتصادي والثقافي ، فان العـــرب ومن خلال مثقفيهم ، قد استطـاعـوا ان يجنـوا بعض الفـوائـد التي لم تكن لتقصـدهـا الجهات الاستعمارية في غزوها هذا كما اشرنا من قبل فبانفتاح الوطن العربي على الغرب ، بشكل خاص مع الحرب العالمية الثانية ، برز اتجاه عربي واع الى النهل من حضـارة وثقـافـة الغـرب ، فكان لابد للترجمة في ظل ذلك ان تزداد كمـا ونـوعاً ، وفعلاً حدث ازدهار متزايد فيها ابتداءاً من اواخر الاربعينـات وبـدايـة الخمسينـات لتكـون نهضتهـا الكبيرة خلال العقدين التاليين وعلى طول الوطن العربي وعرضه . ويبدولي انها نظـرة عبـر موضـوعيـة تلك التي تدعي بأننا متخلفون كثيراً في نقل الاداب الاجنبية .

فمـــع ما قد يشخص من مأخـــذ هنـــا وقصـــور هنـــاك في هذا الجانب ، فان ماتحقق ليس بالقليل وربما يتهمني البعض بالتفاؤل غيـر الـوضوعي ، انا بدوري ان قلت بأن القارىء العربي لا ينقص مكتبته الا القليل من امهات الاعمال الروائية والقصصية العالمية . واذا لم تكن حركـة التـرجمـة قوية في بعض الاقطار العربية ، مثل المغرب العربي في فترة سابقة ، والسودان والجزيرة العربية ، فانها كبيرة في اقطار اخرى ، خاصة في مصر ولبنان والعراق وسوريا .

وللتعـــرف على مدى اطـــلاع الكتـاب العـراقين على الاداب الاجنبيـة بلغـاتهـا الاصليـة او بترجماتها العربية ، فان الاستئناس بتصـريحـات ابـرزهم سيلقي اضـواءاً ، مضافة الى ما رصدناه وما يمكن ان نرصـده ، على هذا الجـانب بلاشك . ولكن يجب ان لا ننسى تحفظاً مهماً على اي تصريح لاي كاتب في هذا المجال اذ لا يعني ان يكـون لمن يرد اسمـه من الكتـاب العالميين ، في هذه التصـريحـات ، صدى في كتـابـات صاحب التصريح ، والعكس صحيـح ايضـاً ، اذ لا يعني عدم ورود اسم كتـاب اخـرين انعدام تأثيراتهم على العراقيين . من هنا تبرز هذه التصريحات اداة واحدة من مجمـوعـة ادوات تعين الدارس في الكشف عن التأثر والتأثير ، واذ ليس بالامكـان استعـراض مايمكن ان يقـولـه كل الكتّاب فاننا سنعـرض لمـا يقـولـه ابرزهم ، منوهين الى ان نسبة غير قليلة من كتـابنـا الجيـدين يجيدون لغة اجنبية او اكثر ، اتاحت لهم قراءات اضـافيـة . فهـذا غائب طعمـة فرمـان يعتبر ماكسيم غوركي معلمه الاول بعد نجيب محفوظ .

ويضيف قائلاً :

« . . . تأثـرت كثيـراً بكـولدويل وشتاينبك وغراهام غرين . وقد تعـرفت على جيمس جويس في فتـرة متأخـرة . . . وكـانت بعض التجـارب قريبـة الاثـر من نفسي ، مثـل تجـربـة جون ياسوس في

ثلاثيته الضخمة (الولايات المتحدة) وتجارب الجيل الغاضب في انكلترة . . . ولم استطع ان استوعب بعضها الاخر مثل تجربة فيرجينا وولف وبروست الى حد ما فقد كنت ادخل في عالم بعيد عني غريب علي . . . »[10]

وفي رسالة خاصة يقول ايضاً :

« . . لغتي الثانية هي الانكليزية . . . ولكن كنت منجذبا الى الكتاب والروائيين الامريكيين المحدثين اكثر من الانكليز . . قرأت اعمال هيمنغواي وفوكنر وسكوت فيتزجيرالد وشتاينبك وكولدويل وسنكلير لويس ويفودور ورايرز وهوثورن وملفيل ، قبل ان اتعرف او اقرأ بكثرة لكتاب الانكليز . وقد قرأت بالطبع بعض كتب ديكنز وهاردي وجوزيف كونراد ولورنس وفورستر . . . الكتاب الروس الاوائل . . . تولستوي ، دستويفسكي ، تشيخوف غوركي قرأت الكثير منهم ، وكذلك عمالقة الادب الفرنسي فلوبير ، بلزاك ، سارتر جيد وابطال الرواية الجديدة ولا سيما ساروت وميشيل بانور»[11]

ويؤكد فؤاد التكرلي بأنه قد قرأ بالعربية والانكليزية والفرنسية ، ويقول :

«قرأت لشتاينبك بالانكليزية عنب الغضب ، وتورتيلا فلات ، وبالعربية : (أفول القمر) و(اللؤلؤة) و(كاتري رو) (وفي شرقي جنة عدن) وقرأت لكولدويل ، بالانكليزية (أرض الله الصغيرة) وبالعربية (طريق التبغ) . . . ولفوكنر قرأت بعض الاقاصيص ورواية (الصخب والعنف) بالعربية . . وهمبخوي قرأت بعض الاقاصيص ورواية (وداعا للسلاح) و (الشمس تشرق ثانية) . . . ثم (الشيخ والبحر) و (لمن تدق الاجراس) . ولمارك توين قرأت بالعربية (توم سوير) و (هليكري فين) والكثير من الاقاصيص ولفيتزجيرالنر (كاتسبي العظيم) . . . »[12]

كما قرأ التكرلي لدستويفسكي وتولستوي وكاترين ماتسفيلد وزفايج وسيمون دي بوفار وكامو وجيد وستندال وتشيخوف وموبسان وكراهام كرين . . .

اما جبرا ابراهيم جبرا ، فقد ابتدأ قراءاته للاداب الاجنبية ، في سن مبكرة . وهو يشير في كتابه (ينابيع الرؤيا) الى ان اكتشافه الحقيقي للادب جاء ، عندما كان في انكلترة فقرأ الكثير هناك

ويقول ايضاً :

«فضلا عن بلزاك ودستويفسكي وفلوبير وتشيخوف احببت كثيراً : اولدس هكسلي ، د . هـ ، لورنس فيرجينيا وولف ، جيمس جويس ، وليم فوكز ، ارنست هيمنغواي ، الاخير لفترة معينة فقط ، وهؤلاء قرأت فيما اظن معظم كتبهم ان لم اقل كلها وعلاقتي بالادب الانكليزي كما تعلم علاقة عميقة وبه تخصصت عن حب ومتعة وكان لي اهتمام خاص منذ حداثتي بشكسبير . . . »[13]

وتعكس قراءات عبدالرحمن مجيد الربيعي ، بشكل عام ، قراءات معظم الكتاب الذين لا يجيدون لغة اجنبية . والواقع ان تصريحات الربيعي تبين بأن مثل هؤلاء الكتاب ، والقراء عموماً ، لا ينقصهم الا القليل مما اتيحت قراءته لغيرهم ممن يجيدون لغات اجنبية . يقول الربيعي .

« . . . عرفت في فترة مبكرة الكثير من الكتاب العرب والعالميين . . . واعجب كل الاعجاب بالرواية الروسية التي كتبها تولستوي و دستويفسكي وبعدهما شولوخوف . كما قرأت الرواية الامريكية ، وشدتني اعمال ارسكين كولدويل وارنست هيمنغواي وجون شتاينبك ووليام فوكنر ، الاخير بهرني في تقنيته العالمية وخاصة في روايتيه (الصخب والعنف) و (سارنوريس) . كما قرأت الرواية الانكليزية والايطالية والفرنسية ، وتوقفت طويلاً عند كتابات جان بول سارتر وخاصة (دروب الحرية) ، وكذلك البير كامو الذي وجدت كتاباته صدى عميقاً في داخلي بما فيها من سمة حزن وشاعرية . »[14]

ولا يخرج الروائيون الاخرون عن دائرة هذه القراءات الا بحدود لا تغير من الصورة التي نستطيع ان نخرج بها عن طبيعة قراءات الكاتب العراقي ، والروائي بشكل خاص . فهذا عبدالرزاق المطلبي ، اذ يقر بأهمية الكتاب الانكليز والامريكان ، خاصة جيمس جويس ولورنس وهيمنغواي وشكسبير وكتاب مابعد الحرب العالمية الثانية الفرنسيين ، فانه يجد ان للكتاب الروس ، خاصة دستويفسكي وتولستوي ، الاثر الاكبر على الكتاب العراقيين[15] اما غانم الدباغ فيؤكد على انه قد قرأ مبكراً للكتاب الأجانب اوترجم لبعضهم كما تأثر بتشيخوف وموبسان و هيمنغواي ومانسفيلد[16] بينما يرصد محي الدين زنكنة

في الرواية العراقية بصمات سارتر وكامو وولف وجوس وجويس وبيكيت وساروت وكافكا ودستويفسكي ولايلحظ للرواية الأمريكية آثاراً. كما هو لايعتقد ان هناك له كاتباً عراقياً يقرأ سرفانتس وبوكاشيو ودانتي وفلوبير وستندال وديكنز ولورنس وموم وولف وبوشكين وتورجنيف وغوغول وتشيخوف وغوركي وتولستوي ودستويفسكي وسارتر وكافكا وكامي وبيكيت، وهو قرأ، إضافة الى هؤلاء، توين وفوكنر وهمنجوي وملفيل وفيتزجيرالد.. وغيرهم [١٧]

اعتماداً على تصريحات الكتاب التي عرضناها وعلى رسائل كتّاب آخرين وتصريحاتهم المنشورة، وعلى المصادر العامة، يمكننا ان نؤشر، الى حد ما، الكتاب العالمين الاكثر انتشاراً بين الكتاب العراقيين، وربما في الوطن العربي بشكل عام، مع ان حصر ذلك ودقته يبقيان امرين خارج حدود الأمكان. على اية حال، نحن نرى ان اكثر هؤلاء الكتاب انتشارا خلال العقود الثلاثة الأخيرة بشكل خاص، هم:

ديكنز، لورنس، جويس، موم، كرين.. من البريطانيين، ستندال، بلزاك، موبسان، جيد، بروست، ساروت، سارتر، كامو، فلوبير.. من الفرنسيين، وتورجنيف، تولستوي، ديستويفسكي، تشيخوف، غوركي، شولوخوف.. من الروس؟ وتوين، باسوس، فوكنر، فيتزجيرالد، همنجواي، كولدويل، ساروييان، شتاينبك.. من الامريكان، ومان الألماني، وكافكا الجيكوسلوفاكي... إضافة الى إلكتاب العرب مثل الطيب صالح، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، يوسف ادريس، غسان كنفاني، طه حسين.. وغيرهم.

ومن الطبيعي ان لايكون لكل هؤلا نفس المكانة في نفوس الكتاب العراقيين كما انه من الطبيعي ايضاً ان لايمارسوا تأثيراتهم العملية على هؤلاء العراقيين، ومع ان من الممكن جداً ان يكونوا جميعاً محط عناية الدارس المقارن وتفحصه وبحثه عن التأثيرات للتحقق من وجود مثل هذه الممارسة للتأثير او عدمها، قوتها او ضعفها، فان تأملنا في العديد من اعمالهم المهمة وبحثنا عن بصماتهم في الكتابات العراقية قد مكننا من الخروج ببعض المؤشرات التي تعين الدارسين في هذا الميدان فبظني، ووفق الدلائل التي استطعت ان ارصدها والتي هي باعتقادي صائبة، ان الرواية الفرنسية والامريكية تأتيان في مقدمة الاعمال المؤثرة في الادب القصصي عموماً، وخاصة الرواية في اهم فترات تطورها اعني الستينات والسبعينات، لتأتي الرواية الانكليزية فالروسية بعدهما.

اما من ناحية المدارس والتيارات والاتجاهات الأدبية، فقد وجدت اكثرها تأثيراً الواقعية والوجودية وأدب اللامعقول وكتابات تيار الوعي. واذا كان صعباً ترتيب الكتاب العالميين وفق اهميتهم للعراقيين وحجوم تأثيراتهم، فان بالامكان الاشارة الى ابرز المؤثرين منهم، وهم سارتر، كامو، فوكنر، همنجواي، كولدويل، شتاينبك، جويس، دستويفسكي، تشيخوف، تولستوي، كافكا. إضافة الى نجيب محفوظ من العرب.

واذا كانت معظم اعمال هؤلاء الكتاب مما يدخل ضمن الاعمال المتميزة، فان مثل ذلك، اعني التميزّ او الجودة، يجب ان يؤخذ بنظر الاهمية في اختبار الروايات العراقية التي ينوي اي باحث ان يدرسها دراسة مقارنة. ولعل من المفيد ان نشير هنا الى ان معظم كتاب الصف الاول العراقيين مؤهلة نسبياً لمثل ذلك، ولكن لابأس في ان نؤكد على اعمال غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي وجبرا ابراهيم جبرا وعبدالرحمن الربيعي وعبدالرزاق المطلبي ومحيي الدين زنكنة... بقي ان نشير الى ان الوقوع في الخطأ او الوهم في الدراسات المقارنة اكثر احتمالا منه في الدراسات غير المقارنة، كما يحذر من ذلك بعض الباحثين [**]

ولذا كان القطع في امر التأثر والتأثير بحاجة الى الكثير من التمحيص والتحليل واجراء المقارنات التطبيقية وجمع الدلائل التي تسند ذلك، مما آمل ان تكون مقدمتي هذه مما يعين الدارسين عليها معترفا بأنها المقدمة ليست الا مفاتيح مداخل ليست سهلة بكل تأكيد.

***

(*) انظر: C.L. Wrenn The Comparatine Literature, England 1968 17 - 18

١ ـ د. عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر. القاهرة ١٩٦٨، ص ١٧٠

٢ ـ Joseph T. Shiply, Dictionary of World LIterary Terms, London 1979 , P 219

٣ ـ د. علي جواد الطاهر محمود احمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق، بيروت ١٩٦٩، ص. ص ١١٩ ـ ١٢٠.

٤ ـ نشأة القصة وتطورها في العراق، بغداد ١٩٦٩، ص ١٦١.

٥ ـ د. عبدالاله احمد، النقد القصصي في العراقي، مجلة الجامعة المستنصرية ع٢، ١٩٧٠، صص ٩١ ـ ٩٢. وانظر ايضاً: ص ٨٣.

٦ ـ عبدالقادر حسن امين: القصص في الادب العراقي الحديث، بغداد ١٩٥٦، ص ٢٢. وانظر ايضاً: ص ٢٠٠ حيث يشير المؤلف الى ان رواية (رنة الكأس) هي حصيلة مطالعات علي الكاتب الشبيبي واعجابه ب (روفائيل لامارتين، و (الام فرتر) غوته، و (قيس وليلى)...

٧ ـ المصدر السابق، ص ٢٧.

٨ ـ الادب القصصي في العراق، بغداد ١٩٧٧، ٢٢صص ١٧ ـ ١٨.

٩ ـ عبدالقادر حسن امين، المصدر السابق، صص ١١٩ ـ ١٢٠.

١٠ ـ حوار اجراه معه ماجد السامرائي، الف باء، ع٢٨٥، ١٩٧٤، ص٤٦.

١١ ـ رسالة خاصة، حزيران ١٩٨٠.

١٢ ـ رسالة خاصة، اب ١٩٨١.

١٣ ـ رسالة خاصة، شباط ١٩٨١.

١٤ ـ من محاضرة القاها على قسم اللغة العربية في جامعة السوربون الجديدة بباريس، ١٩٨٢، (مخطوطة)

١٥ ـ في رسالة خاصة، شباط ١٩٨١.

١٦ ـ انظر: اما تجربتي في القصة، الاديب المعاصر، ع١، ١٩٧٢، ص ص ١٣٤ ـ ١٣٩.

١٧ ـ في رسالة خاصة، تشرين الاول ١٩٨١.

(**) انظر: Henry Gillord, Comparatine London 1969 , P (Xii)



نظرية الرواية لدى لوكاتش

■ رمضان بسطاويسي

المدخل الطبيعي لدراسة الرواية والملحمة لدى لوكاتش هو كتابه (نظرية الرواية)، بالرغم من أن لوكاتش قد تراجع عن كثير من أفكار الكتابة فيها بعد، وأطلق عليها «مثالية ذاتية»، الا أننا نجد في هذا الكتاب بذورا لكثير من أفكاره الجمالية والنقدية، وخاصة أن كتابه اللاحق (الرواية ملحمة بورجوازية)، ينهض على بعض الأسس التي وردت في كتابه الاول، وخاصة فيما يتصل بتحديد رؤيته للرواية كنوع أدبي يختلف عن الملحمة في الشكل والمضمون. الشكل الروائي الذي يدرسه لوكاتش خلال الكتاب يعتمد على وجود بطل أو شخصية رئيسية، أطلق عليها اسم «البطل المشكل» (problematic hero)، وهو يدرس العلاقة بين البطل والعالم، حيث تتميز العلاقة بينهما بالانقطاع، أو التصدع، على عكس الملحمة التي تعكس تواصلا بين البطل والعالم»[1]، والرواية نشأت من خلال هذا الصدع، أو الشرخ بين الفرد والموضوعية الاجتماعية، ولذلك فان تعريف لوكاتش للرواية هو أنها تأريخ نبحث خلاله عن سلم القيم المتدرج، فتدرج البطل في حالاته المختلفة تجاه العالم، يرتبط بتدرج العالم، ويؤدي هذا التضاد الى خلق الهوة الشاسعة بين الفرد والعالم.

ولذلك فان كل رواية، لدى لوكاتش، تطرح رؤية للعالم «تجسد هذه العلاقة المأساوية بين الفرد والعالم، مما أدى الى بزوغ التراجيديا والشعر الغنائي، بينما غياب هذه الهوة بين الفرد والعالم يؤدي الى الملحمة كما كانت موجودة في العصر اليوناني حيث كان الفرد ملتحما بالجماعة والعالم الذي ينتمي اليه».[1] وعلى هذا فان تفرقة لوكاتش بين الرواية والملحمة يتحدد على مستويين، المستوى الأول وهو علاقة البطل بالعالم، والمستوى الثاني تدرج العالم بالشكل الفني نفسه، بمعنى أن سيادة قيم معينة في الأبنية تؤثر بدورها بشكل مباشر في رؤية الانسان للعالم وللقيم، فينعكس هذا في الفن وفي الشكل الروائي بشكل خاص.

وعلى أساس هذا التحليل وضع لوكاتش تنميطا للرواية، من خلال علاقة الفرد بالعالم، يمكن أن نميز ثلاثة أشكال «نماذج» للرواية الغربية في القرن التاسع عشر، «وقد أضاف لهما بعد ذلك، نموذجا جديدا»[2] والنموذج الأول وهو ما أطلق عليه لوكاتش مصطلح المثالية المجردة على الشكل الروائي (Abstract Idealism) وتتميز هذه الرواية بنشاط البطل، وضيقه بالعالم.

ويطرح لوكاتش رواية «دون كيخوته» لسير فانتس مثالا على هذا النمط، فلقد ظهر دون كيخوته خلال فترة تحول تاريخي، حيث ينتقل المجتمع من مرحلة الى أخرى، وتواجهنا فيه صورة البطل الذي يحمل ايمانا ثابتا بقيم متهاوية، نتيجة للتغير الذي يصيب الواقع، الذي يحمل معه قيما جديدة، فينشأ هذا التضاد بين قيم البطل الدخلية وبين القيم الجديدة التي تسود على مستوى الواقع، ولذلك نلتقي برومانسية رقيقة لدى البطل، تتمثل في جانبها العاطفي في تقاليد التروبادور، وفي قيم الفروسية التي عرفتها العصور الوسطى بشكل عام.

ويحلل لوكاتش هذا اللقاء بين البطل والقيم الجديدة، حيث نجد البطل في هذه الرواية يجعل من حياته قصيدة شعر وسط

نثرية الحياة من حوله، ويرى لوكاتش في تحليله لهذه الرواية أن البطل ينعكس موقفه من العالم على مستويين المستوى الاول هو هزيمته النهائية، نتيجة تمسكه بقيم بالية وبقيم لم يعد لها وجود في العالم من حوله، والمستوى الثاني هو نجاح البطل في أن يحتفظ بايمانه ونقائه كاملا ضد زيف العالم من حوله، ولذلك نجد في الرواية سخرية مضمرة في العمل الروائي بأكمله.

يعتقد لوكاتش أن رواية المثالية المجردة تلجأ الى الاكتفاء الذاتي باعتباره وسيله يائسة للدفاع عن النفس، فمغامرة دون كيخوته تأخذ طابعا ملحميا، تكتمل باكتمال حياة البطل، فالصراع هنا يتحول في رأي لوكاتش بين الملحمة والرواية، بين الشعر والنثر، بين الرغبة العارمة في الحياة بشكل خيالي ورومانسي وبين الحياة الحقيقية التي لا ترحم.» [1] ولذلك فان أهم سمات هذه الرواية هو أنها محكومة بالحالة المزاجية للبطل، وانعكاس الاشياء في مرآة الذات بوصف هذه الأشياء عناصر تتكون منها رؤية البطل للعالم، وهنا تنشأ مشكلة جمالية تتمثل في العلاقة بين هذه العناصر التي تكون العالم، وبين العناصر التي يتكون منها العالم الروائي. بمعنى أن علاقة الفن بالواقع، في هذه المرحلة التاريخية، يكون مرتبطا بالتعبير عن الواقع كما يراه البطل وليس كما هو فعلا وهذا يعني، على مستوى الفكر، أن الحدس والبصيرة والرؤية الذاتية للاشياء هي العناصر الأساسية في تشكيل العمل الفني، ووحدة شكله.

وتطرح هذه الرواية أيضا مشكلة أخلاقية الحقيقة الداخلية بالحقيقة الخارجية والفاصلة بينهما.

وهكذا نجد لوكاتش يحلل هذا النمط من الرواية من خلال تحليله للشكل الروائي، وعلاقته بالحقبة التاريخية التي يعبر عنها، والبطل الذي يعبر عن هذه المرحلة لا تنعكس سماته في الشكل الروائي فحسب، وانما تعكس سماته أبعادا أخلاقية وفلسفية وجمالية، تعطي لنا في النهاية صورة للعصر الذي تنتمي اليه، وتجسد الصراعات التي كانت قائمة فيه.

[1] أما النمط الثاني فهو الرواية النفسية أو رومانسية الاستبصار (Romanticism of Disillusionment) التي تتجه الى تحليل نفسية البطل والحياة الداخلية لها، وسمات البطل في هذا النمط يمكن تحديدها من خلال رواية «التربية العاطفية» لفلوبير حتى تجد البطل في هذه الرواية يبدو سلبيا، ولديه شعور عميق بالقناعة والزهد.



فلوبير

«ولذلك يتميز هذا البطل بعدم الاندفاع الأهوج كما فعل دون كيخوته، وانما يحل الثراء الداخلي للتجربة الروحية محل الاندفاع ولذلك فان معظم الرواية تدور في داخل البطل «ابلوموف» وليس في تصوير العلاقة بين البطل والعالم». [2] يعتقد لوكاتش أن هذا البطل ينتهي الى الايمان بعدم جدوى الوجود، ويكشف عن هذه الحقيقة التي يتوصل اليها في صورة قاسية، لأنه يدرك وحدته العميقة والمؤلمة لأن انقطعت بينه وبين العالم كل الأسباب والروابط، ولذلك فان الخطوة التالية لديه هي «انكار كل من الداخل والخارج، فلا تبقى حقيقة داخلية أو حقيقة خارجية، ويؤدي هذا على مستوى الشكل الى تحلل الرواية تماما» [3] ويعتقد لوكاتش أن العنصر الايجابي في المادة الأدبية هو الذي يضفي عليها الوحدة العضوية في شكلها الفني. وعندما واجه فلوبير حقيقة هذا التعارض بين متطلبات الشكل الروائي وبين طبيعة تكوين بطله بوصفه النموذج الانساني الرئيسي في الرواية، فانه قد اضطر الى البحث عن قيم ايجابية، ولكن بحثه يتمخض عن موقف بطولية يائسة، كأن يجاهر مثلا بانكار حقيقة الوجود أو يتقبل في شجاعة وحدته ومصيره المأساوي.

أن قسوة الاستبصار الرومانسي (Romanticism of Disillusionment) في هذا النمط الروائي يخفف من سيادة النزعة

الغنائية الذاتية على الشكل الروائي، كما أن الاستبصار لا يمنع الشخصيات والأحداث من أن تكون كيانا متماسكا يماثل تماسك الوجود البشري في الواقع.

وبسبب التركيز على هذه الأبعاد الداخلية فقط، فان الرواية «تبقى سلسلة من، الصور، والعناصر والأحاسيس المختلفة، وتجمع بين مشاعر الحزن والالم والاحتقار، ولكنها لا ترقى في التعبير عن كلية الحياة واكتمالها» (١) ويشير لوكاتش الى أن هذه الرواية يمكن فيها تناقض أساسي بين الفكر والحقيقة، أوبين تصورنا عن الواقع والواقع نفسه، ويظهر هذا واضحا في عدم ادراك الشخصيات للزمن، فتكتشف عقم الشخصيات التي تعتمد على ذاتها فحسب في ادراك العالم، دون أي محاولة للممارسة ولذلك فان البطل لا يحاول أن يقيم أي علاقة بشرية حقيقية، وانما يعيش داخل اليوتوبيا التي يبنيها في ذاته ولهذا لا تدرك الشخصية الانحدار البطيء الذي تقع فيه، حيث أنها تعجز عن مقاومة الزمن، فيتم هذا الانحدار الذي يجري بفعل حركة الزمن الخفية، التي تسلب الذات على مهل، كل ما امتلكت، في حين تدفع اليها بعناصر غريبة عنها·

أما النمط الثالث فتمثله رواية «فيلهم ميستر» لجوته، (Willalm M eisters Years of Apprentice ship) ويقع فيه البطل موقعا متوسطا بين النمطين السابقين، فاذا كان النمط الاول يصور التناقض بين الذات الداخلية للبطل والواقع الخارجي، وفي النمط الثاني انفصال الداخل عن الخارج، فاننا نجد في هذا النمط **المصالحة بين الذات الداخلية والواقع الاجتماعي**، رغم أن الذات لم تتخل عن تطلعاتها المثالية، وعلى الرغم مما يكتنف هذه المصارحة من صراعات خطيرة، الا أننا نجد مثالية البطل قادرة على الاسهام الحقيقي في الواقع والحياة، ليس من خلال التأمل الذاتي الفردي، وانما من خلال التعامل الفعال مع حقائق الحياة من خلال رؤية رحبة للوجود»·

(١)«ان التكوين النفسي لهذا البطل يقف موقفا وسطا بين المثالية والرومانسية، أي أنه يحاول أن يجد نفسه في الواقع، دون أن ينغمس فيه بشكل كلي، ولذلك فهو يجمع من المثالية المجردة الحركة والتأمل وهذا هو جوهر الموقف الرومانسي»·

(٢)ويرى لوكاتش أن الموقف الذي يميز هذا النمط الروائي هو موقف انساني لأنه يهدف الى تطوير ملكات الانسان وتطوير الواقع أيضا بما يتفق مع ملكات الانسان، لأنه لا يمكن تطوير الواقع بمعزل عن تطوير الانسان والعكس صحيح أيضا·

والجدل الهيجلي يلقي بظلاله على هذا النمط الروائي، لأن البطل هنا لا يعزل نفسه عن الواقع الاجتماعي وانما يحاول أن يخلق أشياء جديدة في الواقع تلبي احتياجاته الروحية العميقة، ولذلك فهو يتغلب على غربته الروحية من خلال الفهم والتواصل الانساني مع الآخرين، لأنه يرى المجتمع الانساني في وحدته الكلية التي لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي·

ولذلك يتغير موقع «البطل»، في هذه الرواية، عن موقع البطل في الانماط الروائية الآخرى، فلا يحتل مركز الرواية باعتباره الغاية القصوى من العمل الأدبي، وانما هو مجرد وسيلة لعرض عالم كامل ثري بالحياة، ولأن حياة البطل هنا تكون متوازية ومرتبطة بحيوات أخرى لدى الآخرين الذين يحملون نفس الآمال والطموحات·

والنتيجة التي يخلص اليها لوكاتش، من تحليله لرواية جوته هي أن بناء الشخصيات ومصائرها في أعماله هي التي تحدد لنا شكل البناء الاجتماعي، نجد عناصر تؤكد وجودها وعناصر تنفي وجودها لذلك يلجأ، جوته الى تفصيل عناصر معينة من الواقع الاجتماعي من أجل عرض بناء شخصياته التي تتفق مع هذه العناصر، وهذا يجعله معرضا للوقوع في التصور الرومانسي للعالم الذي يرى العالم من خلال الذات الضيقة ولا يتجاوزها، ولذلك فان تأرجح جوته بين المثالية والرومانسية يهدد شكله الروائي·

هذه هي الأنماط الرئيسية الثلاثة التي توصل اليها لوكاتش في تنميطه للرواية على أساس العلاقة بين الشكل الروائي والرؤية التي تعبر عنها، وقد أضاف لوكاتش الى هذه الانماط الثلاثة نمطا رابعا نجد في مجموعة مقالاته عن توماس مان وسولجنستين، حين بدأ يتحدث عن البطل الذي يتمتع بوعي نقدي نفاذ، يحلل من خلاله كثيرا من القيم السائدة في المجتمعات المعاصرة وينتقدها، ويتجاوز لوكاتش في رؤيته لهذا النمط مفهومه عن البطل الايجابي الذي كان يحرص على البحث عنه في كل عمل روائي يتناوله، وأصبح يدرك أن البطل السلبي يتساوى في الأهمية مع البطل الايجابي في كشفه لتناقضات المجتمع وادراك العناصر الجوهرية فيه·

والواقع أن نظرية الرواية تتطور لدى لوكاتش من هذه النظرة البسيطة الى رؤية مركبة نلتقي بها في كتاب «الرواية ملحمة بورجوازية» يتجاوز الشكل الروائي هنا مجرد التعبير عن رؤية العالم، وتصبح تعبيرا عن البنية الاجتماعية المعاصرة، ولذلك فهو يعتمد أن تناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم لنا المفتاح الحقيقي لفهم الرواية من حيث أنها نوع أدبي قائم بذاته»[1]. ولان الرواية هي الشكل التعبيري الأمثل للمجتمع البورجوازي مع أن هناك أشكالا أخرى للأدب فقد استطاع التطور البورجوازي أن يكيفها ويعيد صياغتها لاغراضه مثل الدراما، ولذلك فان التغيير الذي شمل الرواية في الحقبة الأخيرة، قد جعلها هي الشكل القادر على تصوير تناقضات المجتمع البورجوازي.

الواقع أن لوكاتش يدين بهذا الاكتشاف الى هيجل الذي رأى في الرواية (ملحمة العصر الحديث) لأن قوانين الشكل في الرواية استفادت من الأشكال الأدبية الأخرى وطورتها بحيث تشكل لنا في النهاية قطبا مقابلا للملحمة التي كانت سائدة في العصور القديمة.

فاذا كانت الملحمة تعبر عن الارتباط العميق بين الفرد والمجتمع، فمن خلال انحلال هذا الارتباط بدأ الشكل الروائي يتزايد وجوده، لاسيما حين بدأت تنحل ثقافة القرون الوسطى التي كانت تعتمد على الحكاية الملحمية، ولذلك يمكن القول إن لوكاتش في دراسته لنظرية الرواية يكمل جهود هيجل وعلم الجمال الألماني، الذي كان يرى في نظرية الرواية مرحلة تأريخية من مراحل النظرية العامة للفن الملحمي الكبير.[2] واذاكانت الملحمة تعتمد في بنائها الجمالي على الشعر، فان الرواية تعتمد على النثر، الذي ولد مع تقسيم العمل في الحياة الحديثة، واذاكان الشعر أسبق من النثر في الوجود فان الملحمة مرتبطة تاريخيا بطور بدائي من التطور الانساني، وهي مرحلة الابطال، أي بمرحلة لم تكن قد هيمنت فيها على حياة المجتمع القوي الاجتماعية التي تحافظ على نفوذها مستقبلا عن بني البشر وانما كان البشر جماعة واحدة لا يعرفون التمزق الاجتماعي الذي تشهده الآن في الواقع الاجتماعي المعاصر، ولذلك كان الشعر البطولي سائدا، وتعتبر القصائد الهوميرية أحسن تمثيل له، وقد عبر هيجل عن موقع الفرد البطولي من المجتمع فقال«ان الفرد البطولي لا ينفصل عن الكل المعنوي الذي ينتمي اليه، ولكن دون أن يتمتع بوعي لذاته الا من حيث أنه وحدة جوهرية من ذلك الكل.»[1] ولذلك يستعير لوكاتش كثيرا من نصوص هيجل حول الفروق بين الرواية والملحمة، وتطور شعور الفرد بنفسه من حيث أنه جزء من الجماعة، الى حيث أنه جزء منفصل ومستقل تماما عن المجتمع الذي ينتمي اليه، ولهذا فان لوكاتش يعتبر أن مشكلة الشعر الحديث مرتبطة بهذا التطور الانساني، وصيرورة هذا التطور.

وبناء على ذلك نرى أن لوكاتش يربط بين الشكل الروائي والبناء الاجتماعي، حتى انه يحدد أن الموقف النظري الصحيح من شكل الرواية يفترض وقوف موقف نظري صحيح أيضا من التطور المتناقض للمجتمع الرأسمالي، لكن ما الذي يحدد لنا مدى صحة موقف من المجتمع عن موقف آخر؟ بالطبع نجد هذا في استخدام المادية التاريخية كمنهج جدلي كفهم صيرورة المجتمع الرأسمالي ولذلك فعلى الرغم من أن لوكاتش يأخذ بتحليلات هيجل حول نشوء النثر وارتبط هذا بتقسيم العمل الرأسمالي الا أنه يرى أن هيجل لم يدرك ما وراء هذا التقسيم من علل مادية تفعل فعلها في المجتمع نفسه، وتؤثر بالتالي على الرواية وأنماطها الشكلية.

ولذلك فان هيجل لم يكمل الخطوة التي كان يجب عليه القيام بها، وهي تحليل النثر وأشكاله ومنها الرواية وعلاقته بتناقضات المجتمع، ولذلك توصل الى نظرية مغلوطة تقول بنهاية الفن وبتحليق الروح الى ما وراء مرحلة الفن، ولذلك تجسد لنا رواية جوته الرؤية الهيجلية التي تنتهي بالصالح مع الواقع، فهذا هو المضمون الحقيقي لأشكال الرواية وانماطها، كما يرى هيجل بينما يصير صراع الواقع هو مضمون الرواية كما يعتقد لوكاتش.

ويستمد لوكاتش أسس تصوره المادي للشكل الروائي، بوصفه ملحمة بورجوازية من كتابات ماركس وانجلز ومن معرفة العلل الفعلية لجميع التناقضات في المجتمع الرأسمالي والتي نلتقي بها بشكل خاص في «مدخل الى نقد الاقتصاد السياسي»، وفي الملاحظات التي يبديها ماركس حوله علاقة الأسطورة والشعر، والتحليل الذي نجده عن انحلال المجتمع العشيري في أصل الأسرة والدين والملكية الخاصة.

ويمكن بناء على هذه الاسس المادية التي يقدمها لوكاتش لنظريته في الرواية، ان نميزه عن «شيلنج» الذي كان يشيد بالمرحلة

البطولية من حياة المجتمع الانساني، حيث كان الشعر الانساني البدائي سائدا، وهو في رؤيته هذه - اي شلنج - لا يسعى الى التقدم وانما يسعى الى النصوص الى الوراء للهروب من انحطاط المجتمع الرأسمالي، ويختلف لوكاتش عن هيجل في رؤيته لنظرية الرواية كما اوضحنا، ولانه لا يقول بالتصالح مع المجتمع، ونهاية الفن، وانما يجعل الاشكال الروائية تعبيرا جديدا يكشف عن تناقضات المجتمع.

ولوكاتش رغم تفرقته بين الرواية والملحمة، الا انه يرى في اختلافهما وحدة معينة، وهي كون كل شكل منهما يعبر لنا عن حقبة باكملها من تاريخ الانسانية، فالملحمة باشكالها استوعبت الانسانية في مرحلتها البدائية، والرواية بتعقدها الجدلي، وتشابكها، تعبر لنا عن الانسانية منذ القرن الثامن عشر حتى الآن.

وحين يحلل لوكاتش الرواية البورجوازية يضع يده على طابع نوعي اساس وهو انتقاء قدرة الرواية البورجوازية على تصوير بطل ايجابي، لان سلبية بطل الرواية تبدو مطلبا شكليا اولا حتى يكون من المستطاع عرض صورة العالم بكل رحابتها، على عكس الدراما التي تتميز بالبطل الايجابي الذي يدفع بشكل كلي لكي يحل تناقضا معيناً من تناقضات المجتمع.

وحين يبدأ لوكاتش في تحليل الاشكال النوعية للرواية، فأنه ينطلق من عبارة شيلنج «ليست الرواية الموضوعية الا في شكلها»، ليحاول ان يجد التعينات النوعية التي اخذها الشكل الروائي، واول هذه التعينات هي ان الرواية تختلف في انها لا تعرض لنا التركيب التكويني والروائي للبطل، اي دورة حياته كاملة كما تفعل الملحمة، وانما يمكن ان تنطلق من اي نقطة من نقاط التطور البطل، وهذا يعني ان الرواية تبدأ من لب الموضوع مباشرة، دون ان تخل باي جانب من جوانبه.

ويعود لوكاتش ويؤكد ان تناقضات المجتمع الراسمالي هي الافتراضات الاولية التي تشكل العالم الروائي، فالمعرفة المجردة تتحول من خلال الواقع من الفن والواقع في الحياة عن طريق الانعكاس الجمالي، والفنان في الكتابة لا يحركه الوعي للعلاقة بين الفن والواقع، وانما وجوده في المجتمع هو اساس هذا الوعي الجدلي، ولذلك يلجأ الفن الى تشخيص العمل. «فبمقدار ما يعمل الانسان يعبر، بواسطة كينونته الاجتماعية، عن ماهيته الفعلية، والمضمون الفعلي لوعيه، سواء اعرف ذلك او لم يعرف.»(1).

والواقع أن تمييز لوكاتش للرواية يعتمد على ابتعادها عن المجرد وتلجأ الى تجسيد عملية العمل، مما يعطي للفن طابعا معرفيا كما أشرنا من قبل، ولذلك يمكن القول أن نظرية لوكاتش في الرواية هي بمثابة تطبيق لرؤاه الجمالية في علم الجمال الأدبي.

ولذلك فهو يوضح لنا أن الرواية هي مصدر رئيسي من مصادر معرفتنا بكلية المجتمع وتناقضاته، والمشكلة التي كان يواجهها الروائيون هي العثور على الانماط المناسبة التي تصور لنا كلية المجتمع وتعكس أيضا صيرورته المتغيرة من خلال المواقف النمطية.

ويصل لوكاتش بهذا الى أنه ينبغي على الرواية أن تتجه الى تصوير كلية المواضيع، أي ليس علاقة البشر فيما بينهم فحسب، بل كذلك الأشياء والمؤسسات أيضا، التي تتوسط علاقات البشر ببعضهم بعضا وبالطبيعة ومطلب الكلية يعني أن اختيار تلك المواضيع لا ينبغي أن يكون اعتباطيا تعسفيا، وانما ينبغي أن نستوعب الموضوع الذي تتحدث عنه بشكل موسوعي اذ أن هذه المواضيع لا تكتسب دلالتها الا بقدر ما تتوسط العلاقات الاجتماعية والانسانية الاساسية، أي تعبر عن النمطي فيها، وبعبارة أوضح، يجب أن ننظر الى هذه المواضيع الكلية بوصفها اناء كبيرا نطلق عليه العمل الروائي، ولا تعني كليتها أن نجمعها معا في هذا الاناء الواحد، وانما تعني أنها تولد من تمثيل مصائر إنسانية، تعبر من خلال العمل عن التعيينات النموذجية لمشكلة من المشكلات الاجتماعية.

ويصل لوكاتش بذلك الى طبيعة الفرق الجوهري بين الملحمة والرواية، ليس على اساس علاقة الفرد بالجماعة. كما توصل هيجل، وانما على اساس التناقض بين الانتاج الاجتماعي والتملك الخاص ولذلك فلوكاتش يحلل الاسس الاجتماعية لهذين الشكلين من اجل معرفة ماهيتها، والسمة المشتركة بينهما هي التصوير الحكائي لعمل ما، اذ ان تصوير عمل من الاعمال هو وحده الذي يستطيع ان يعبر تعبيرا حسيا عن ماهية الانسان المحتجبة، فكينونة البشر الفعلية لا يمكن ان تصور الا في العمل وبالعمل.

وتاريخ الرواية عند لوكاتش هو تاريخ بطولي لانه يعكس الصراع ضد الشروط غير الموائمة، التي تفرضها الحياة البورجوازية على التصوير الشعري، ومهمة الروائي لديه هي ان يكون مؤرخ الحياة الخاصة، لان هنا وحدة بين الحياة الخاصة والعامة، ويقودنا لوكاتش الى قضية اساسية لديه وهي التحقيب **(Periodication)** ويقصد بها ان عالم الجمال لا يستطيع ان يدرس نوع من الانواع الادبية الا من خلال منظور منهجي وتاريخي، وقد وضع لوكاتش مخططا تمهيديا للحقب التي مرت بها الرواية بشكل عام، خلال تاريخها، في مقابل الانماط الثلاثة التي سبق ان شرحناها في معرض حديثنا عن نظرية الرواية.

والحقبة الاولى للرواية هي مرحلة الرواية في طور ولادتها، وتعكس هذه المرحلة المجتمع البورجوازي الصاعد، فيه ناضل كبار روائيين هذه المرحلة مثل سرفانتس، ضد الاستعباد الذي عاناه الانسان في القرون الوسطى، والخاصية الاسلوبية الاساسية لهذه المرحلة تتمثل في النزعة الواقعية والسعي وراء الغربة، حيث نجد واقعية التفاصيل، مع تسرب عناصر عامية وشعبية موروثة من العصر الوسيط الى ابنية التقليدية من خلال شكل يتميز بجرأة عظمة، وترتفع الى المستوى الغرابة مع حفاظها على حقيقتها الداخلية. وقد تركت هذه المرحلة اثرا ملموسا في اسلوب المرحلة التالية ولاسيما في ادب سويفت وفولتير.

والحقبة الثانية من تاريخ الرواية فيطلق عليها لوكاتش اسم رواية اقتحام الواقع اليومي. وتعكس هذه المرحلة، التراكم البدائي للبورجوازية، وقد انعكس هذا في الاسلوب حيث نجد ان نمط الكتابة الذي يعتمد على الغرابة انكمش وتقلص، وبدأ الكتاب يركزون على عامل التقدم في التاريخ، ويعكس ادب هذه المرحلة نضال البرجوازية من اجل فرض اشكالها الحياتية الخاصة على الادب، في مواجهة التقاليد الاقطاعية التي كانت تسعى الى تبريز العواطف الذاتية. ولكن هذه الجوانب الذاتية في هذه الفترة يمكن ان يتحول الى ميل، يؤدي الى انحطاط نسبي وانحلال ذاتي للشكل الروائي.[1]

اما الحقبة الثالثة فيطلق عليها لوكاتش شعر الملكوت الحيواني وانعكس في ادب هذه المرحلة تناقضات المجتمع البرجوازي، لكن قبل ان تدخل البروليتاريا الى مسرح الاحداث السياسية كقوة مستقلة بذاتها.

واحد تيارات هذه الحقبة الاخيرة هي الرومانسية التي تناضل ضد الرأسمالية بنفس الاشكال الروائية فتضع نفسها دون ان تدري على ارض الرأسمالية، ولذلك فهي تمثل الكفاح المثالي الذي تحركه ايديولوجيا ذاتية. والاعمال الرومانسية في هذه الحقبة تسطح تناقضات المجتمع دون ان تعمق رؤيتها للواقع الاجتماعي.[2]

اما الحقبة الرابعة فيضعها لوكاتش تحت عنوان «المدرسة الطبيعية وانحلال الشكل الروائي» وهي تعكس لنا مرحلة الايديولوجي للبرجوازية، ويعتقد لوكاتش ان دخول الطبقة العاملة الى ميدان المسرح قد غير شكل الصراع الاجتماعي، وقد ادى هذا الى كشف الجوانب الايديولوجية لكثير من الاعمال الروائية، وبدأ الطابع النمطي في الرواية يظهر في كثير من الاعمال مناقضا للنظرة المتوسطة التي يطرحها الاتجاه الطبيعي في معرض تحليله للواقع الاجتماعي كما يتمثل هذا عند «زولا».

■ **القاهرة**

الهوامش

(١) Lukacs: The Theory of the Novel P.97.

(٢) Ibid. ,pp. 109-110.Goldmann: Towards a sociology of the novel, p.2

ولم يذكر جولدمان في كتابة هذا النموذج الجديد الذي أضافه جولدمان، طبيعته ونوعيته، ويمكن أن نجده في أعمال سولجنستين حيث أن النمط الذي يطرحه في هذا العمل يتجسد لديه الوعي النقدي باوضاع المجتمعات الشمولية.

(١) Lukacs: The Theory of the novel, pp.101 - 105.

(١) Ibid., p. 111. (٢) Ibid., p. 112. (٣) Ibid., p. 114.

(١) Ibid., p. 130.

(١) Ibid., p. 132. (٢) Ibid., p. 142.

(١) لوكاتش: الرواية ملحمة بورجوازية، الترجمة العربية ص ٢٥.

(٢) المصدر السابق ص ٢٩.

(١) اقتبسه لوكاتش في المصدر السابق ص ٣٠، عن كتاب علم الجمال لهيجل.

(١) المصدر السابق، ص ٠٤١

(١) لوكاتش: الرواية ملحمة بورجوازية، الترجمة العربية، ص ١٦.

(١) المصدر السابق ص ٠١٨ (٢) المصدر السابق، ص ٢٠

هذا باب جديد تفتحه الأقلام بدءاً من هذا العدد الخاص، لتنشر فيه تجارب الكتاب حول أعمال محددة ذات أهمية في مسيرتهم الابداعية. والأقلام ترحب بمثل هذه التجارب ايماناً منها بما تسديه شهادة الكاتب (قاصاً او شاعراً او مسرحياً) لاضاءة عمله والمساعدة في فهمه واستيعابه.

■ الأقلام

حكايتي مع «القمر والاسوار»



■ عبدالرحمن مجيد الربيعي

بين رواياتي الخمس تتميز «القمر والأسوار» بكونها رواية أجتماعية بالدرجة الأولى لكنها لم تغفل الجانب السياسي بل مر بها ومرت به لكونه حالة معاشة ولها وقعها وتأثيرها.

بدأت كتابة الرواية هذه عام ١٩٧٣ ولكنني وعلى نقيض ما فعلت مع رواياتي ألأخرى لم أتواصل معها وأستمر في معايشة أحداثها كتابة. كنت اكتب فصلاً أو اكثر ثم اتركها لفترة وأعود اليها وهكذا.

ان السبب الذي جعلني أفعل هذا هو انني كتبت عن عالم لم يعد قائماً الا في الذاكرة. فلا الزقاق الذي اخترته من مدينة الناصرية وفي تلك المحلة الشعبية الواقعة على اطرافها الغربية بقي ولا الناس بقوا، اكثر من ربع قرن طمست أشياء وظهرت أخرى، ماتت أحلام وأورقت أخرى، كنت أتوسل ذاكرتي من أجل أن استحضر كل ما مر، ذلك العالم المنزاح بيوتاً وأناساً وأحداثاً.

حملت معي دفتراً، لازمني طيلة فترات الكتابة وكلما أسعفتني الذاكرة بحادثة أو وجه أون ما أستحضره وبعد أن تتجمع الملاحظات وأحس انها تكَون فصلاً أو تروي أحداثاً مضافة أعود الى الرواية لأكتب.

- ٢ -

ان الكتابة عن الماضي رغم صعوبتها الّا انها تظل اكثر متعة واكثر حيادية من الكتابة عن الحاضر، الكتابة عن الحاضر هي كتابة عن رمال متحركة ومن هنا صعوبتها، وعندما كتبت «الانهار» مثلاً عن أحداث قائمة اضطررت لأن أعيد ماكتبته مرات حتى ابتعد قليلاً عن ردود الأفعال التي انعكست في روايتي الأمر الذي أبعدها عن الحيادية المطلوبة، هذه الحيادية في التعامل مع الأحداث دون المساس بـ «الموقف» الذي لابد منه في العمل الأبداعي.

ان الصعوبة في الكتابة عن الماضي تكمن كما ذكرت في كونها كتابة عن عالم لم يعد قائماً وان كان هناك شيء منه فيتمثل في هذا الخليط من الذكريات التي تتراوح مابين الغائمة أو المندغمة ومابين الماثلة.

لو استعدت أحداث «القمر والأسوار» لتوقفت عند حوادث معينة لم تغادرني حتى يومنا هذا مثل موت الأم الذي هو موت أمي، ومثل موت ياسر الذي هو موت قرين طفولتي ياس.

هذان اكبر حديثين وكلاهما حدث موت وموت عزيز، الأم وقرين الطفولة.

أما أبطال الرواية فكلهم عرفتهم ومازلت أذكرهم واحداً واحداً، بعضهم أحياء والبعض الآخر رحلوا، الشيخ علي غيرت اسمه لكنني أبقيت عليه كاملاً في الرواية، هو قريب لي من جهة أبي وكذلك زوجته. أعجبني فيه ـ وكما ورد في الرواية ـ انه أول متمرد في عشيرتنا، غادرها طفلاً حتى ظنوه قد مات لكنه فاجأهم ذات يوم بعودته بعد اكثر من ثلاثين سنة من الغياب ورغم انني اقرب العشيرة اليه الا أن جوانب في شخصيته ظلت مجهولة

عندي. رغم انه لم يخبيء عني شيئاً، عندما كنت أصغي اليه انغرس في عالم من الانبهار بهذا الرجل الذي خرج من القرية طفلاً جائعاً وعاد اليها كهلاً ملتحياً يحفظ القرآن والسير ومعه كمية من المال كانت تعد كبيرة يومذاك وبواسطتها اشتري بيتاً وتزوج وأنجب. لا أدري لماذا سميته خالي رغم ان الأقرب أن اسميه عمي لكن هكذا اطلقت التسمية وهكذا بقيت ولم نراجعها، كما لم يعترض هو عليها. كان يقول خالي، عمي لا فرق، المهم انني قريبك.

هاتف مازال منغرساً هناك في الناصرية، تزوج من أخت عباس وكامل ـ كما في الرواية ـ ونجية ليس أسمها بل اسم من ابنة خالتي، شخصية قلبتها، أوجدت نقيضها تماماً لأنني أن لم أفعل ذلك سأكرر به شخصية جبار حيث يتشابهان تماماً رغم ان جباراً اكبر منه سناً.

جبار ـ في الحياة ـ لم تأخذه التقوى في أواخر أيامه وينصرف الى الصلاة والعمل في مقهاه الصغير. جبار بعد أن يطرد من الجسر اثر انشاء جسر حديدي يستمر في سكره اليومي، كنت اراه بقامته الطويلة برأسه الأشيب وشامته الكبيرة السوداء التي ترصع خده وهو يقطع الزقاق مترنحاً وخلفه فوج من الصبية المصفقين الذين لا يتركونه الابعد أن يدلف داخل بيته الذي هجرته زوجته غالية ـ وهذا أسمها في الحياة أيضاً ـ لتعمل خادمة في بيوت الموسرين وتبتعد عن أذاه، ولا تأتي الى البيت الا في أوقات متباعدة، كان جبار يجلس على حصيرة في باحة البيت وأمامه زجاجة العرق التي يكرع منها بدون مازة وهو يندب، يبكي تارة ويغني أخرى وينادي «أم غليو» لتأتي اليه.

كان بيت جبار يجاور بيت حميد والد عباس وكامل ولم يكن حميد تقياً بل مزواجاً، لا هم له الا النساء. يمضي اليهن بالحلال حيث تزوج ستاً ـ ولكن بالتتابع ولكن له غزواته أيضاً، كنت أعرفها جيداً، لكنني شئت أن أجعله يمضي بقية أيامه التي اعقبت وفاة زوجته حسنة بالصلاة وتربية اولاده. لكنه ـ في الحياة ـ تزوج بعد أشهر من وفاة حسنة ومن فتاة تقارب ولده الكبير في العمر.

لقد أعدت خلط الشخصيات واعادة ترتيبها وفق معادلة الرواية لا معادلة الحياة وهذا ما يجب يكون.

هناك شخصيات أوجدتها مثل هادي الفراش في المدرسة وابنته نهلة وزوجته الخياطة وابن أخيه الذي زوجه من ابنته.

كما ان شخصية ياسين لم تكن في المجلة التي دارت فيها الرواية. ورغم وجود هذه الشخصية بمعظم مواصفاتها فانني سحبتها من الدكان الصغير الملحق بسينما البطحاء في وسط المدينة الى الزقاق لأن الرواية اقتضت ذلك، وسكان الناصرية يتذكرون ياسين الذي كان يعمل في تجليد الكتب وقد جعل من دكانه بيتاً له أيضاً، وكان يعمل في طبع الأفلام وتحميضها لكنني جعلته يبيع المواد المعيشية من سكر وشاي وزيت.... الخ.

كثير من الشخصيات التي عرفتها المدينة واستطعت ان استرجعها، أوجدت لها مكاناً في الرواية. أردت أن اجعل الرواية اضافة الى تسجيلها لمرحلة تاريخية بكل مافيها سفراً لطقوس وعادات مدينة الناصرية في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات وقد لجأت الى الشيوخ ليرووا لي ذكرياتهم عن تلك الأيام مثلاً، ذكريات مجيء الملك والوصي الى المدينة والهوسات التي انطلقت، كنت أدون كل ما أسمعه وأرجع فوق ذلك الى بعض الكتب عن تاريخ العراق الحديث والصحف الصادرة في تلك الفترة.

لقد أمضيت عدة أيام في مبنى المكتبة الوطنية أقلب تاريخ الأيام ومن هنا تعبي. كنت أمارس دور المؤرخ أيضاً ولكن ليس المؤرخ الذي يروي الأحداث بشكلها الجاف فهذا أمر لا يهمني، أضيف الكثير من التفاصيل مع الابقاء على الفترة الزمنية وما تم فيها فعلاً، وكانت تلك مهمة شاقة وهماً متعباً.

- ٣ -

من زقاق في الناصرية، الى المدينة، الى العراق، الى الوطن العربي فالعالم.

أناس بسطاء أحلامهم لا تتعدى مدينتهم وكلها صغيرة وممكنة حيث نشدان الستر والكفاف وجدوا أنفسهم طرفاً فيما يجري على مستوى الوطن عن طريق أبنائهم، لقد وعى هؤلاء الأبناء مايدور حولهم وبدأوا يشخصون الداء ولم يقفوا متفرجين بل تحركوا ليأخذوا دورهم في إحداث التغيير المطلوب على مستوى النظام السياسي الذي يحكم البلد.

بدأ سكان الزقاق بالانتباه الى أمور كانت غائبة عنهم وبدأ يتشكل موقفهم من خلال موقف أبنائهم وأذكر بالضبط موقف عباس وكامل وعزيز. هنا أحب أن أوضح أمراً هو أن الشيخ علي لم يكن له ولد كبير السن مثل عزيز ـ كما في الرواية ـ لكن الكبير هو ابن حميد عباس لكنني جزأت شخصية عباس الى اثنتين، عزيز وعباس وكلاهما يحملان شيئاً كثيراً من شخصيتي أنا. هذا ليس كشف سر لأنني لم أدون سيرة ذاتية ولكنني أمين على أيام مضت بكل شحوبها وكل عنفوانها أيضاً. عزيز وعباس كلاهما أنا. حب الشعر، تحسس الواقع الذي تسكنه اللاعدالة. الأحلام التي تحلق بعيداً، أبعد من الزقاق والمدينة.

أما كامل فكان أخي الوحيد من أمي، ولي عدد آخر من الأخوة من زوجات أبي الأخريات.

الى أين قادني الحديث؟ لقد بدأت أروي تاريخ أسرتي من خلال حديثي عن شخصيات «القمر والأسوار» وانها لكذلك حقاً، تاريخ أسر بينها أسرتي ومن أحاط بها من معارف وجيران.

لكن الرواية في معناها الأوسع هي نازع مدينة، ركزت على بداية تأسيسها وكيف كانت؟ ومن الذي أسسها؟ وكيف وردت فكرة التأسيس؟

انتقلت الى التقسيم الجغرافي للمدينة، شارع الهواء أو الهوى ـ لست أدري بالضبط ـ لكن يبدو لي ان التسمية وردت من سعة الشارع واستقامته حيث يمتد من الشرق الى الغرب شاطراً المدينة الى قسمين، تتوسطه حدائق عامرة بأشجار الكالبتوس، وكما حصل في الرواية فأن «عبقرية» احد المتصرفين توصلت الى قرار باجتثاث أشجار الشارع كلها، مئات الأشجار ذبحت بهمجية وأزيح العشب وسحقت الزهور ليلقى بالحصى والزفت فوقها.

كان ذلك رهيباً بالنسبة لي أنا الطفل الذي أحمل كتبي وآخذ هذا الطريق نحو مدرستي «الغربية» التي تقع في منتصف الشارع تماماً، لقد ضاعت تلك الغابة الظليلة من أشجار الصفصاف واليوكالبتوس بمزاج هذا الغبي الذي ربما كان على عداء مع الهواء والخضرة تماماً مثل النظام الذي كان يمثله.

كان المبرر هو توسيع الشارع لتسهيل مرور السيارات فيه، تصوروا!

حتى اسمه استبدل ليحمل اسم الشاعر الحبوبي الذي كان يسكن أحدى الدور الواقعة فيه قبل موته.

غير شارع الهواء هناك المحلات التي تتكون منها المدينة وقد توقفت عند محلة الصابئة وسكانها وطقوسهم المتميزة ذات الأصول الدينية غالباً.

وركزت أيضاً على الجسر الحديدي الذي شيد بدلاً من الجسر الخشبي العائم واثر تشييده على المدينة.

واذا كان انشاء الجسر هذا ذا تأثير على المدينة بكاملها فان هناك «انجازات» شيدت على مستوى الزقاق فأحدثت تغييراً كاملاً فيه، مثل نقل الماء بالمواسير الى البيوت وبعده ادخال الكهرباء للزقاق أولاً على هيئة مصابيح تنير ظلامه ثم الى البيوت.

انها حركة الحياة التي تمضي وما تحدثه في مضيها وما تتركه على الناس من انعكاسات.

لاحقت أيضاً سيرة عدد من شخصيات المدينة الغريبة من مجانين وشقاوات وسكيرين ومغنين وسميتهم بأسمائهم التي عرفتهم بها المدينة، وحاولت أن أسجل مصائرهم كما حصلت في الواقع.

لعل سائلاً يسأل هل من الممكن أن تستوعب الرواية كل هذا؟ وأقول ان كل هذه الشخصيات والأحداث هي شبيهة بالاكسسوار في المسرح، انها تكمل ولا تدخل في الأساسي كما انها تساعد على رسم مناخ المدينة الأجتماعي بشكل عام على اعتبار ان الرواية ذات هم اجتماعي بالدرجة الأولى كما ذكرت في بداية موضوعي هذا.

ـ ٤ ـ

هل كان الشيخ حسن شخصية حقيقية؟ وهل مافعله قد حدث فعلاً في تاريخ المدينة؟

هذا أمر قد حدث فعلاً، لقد جاء رجل الدين هذا واستحصل أمراً بالغاء محلة البغاء التي كانت تتوسط المدينة، لم نعرف من أين جاء؟ لكن اسمه قفز الى أفواه السكان وصار حديثهم. وقد بني مسجد كبير في المكان ووزعت الدور على المواطنين، وقد تردد الكثيرون في سكنى هذه البيوت لأن الدعارة قد مورست فيها لسنوات عدة، وقد أحل لهم الشيخ حسن سكنى هذه الدور بعد اعادة طلائها وتبخيرها.

لكنني قدمت سنة قدوم الشيخ حسن وأثره الذي انسحب على المدينة، وحكمة الشيخ علي التي صدقت بأن العاهرات بدلاً من أن يبقين ضمن حدود محلتهن انتشرنّ بين بيوت المدينة ولم ينسحبن كلياً لأن المسألة لها أساسها الاقتصادي بالدرجة الأولى.

خيوط كثيرة حاولت تجميعها لتكون البطولة الأولى للمدينة، هي الحاضرة أبداً بكل ما فيها من بشر وبكل مايمور فيها من أحداث.

ذكرت «البطولة» ولابد من التوقف عند هذه اللفظة ـ المصطلح وكيف تعاملت معها داخل روايتي هذه ؟

ان «القمر والأسوار» هي روايتي الثالثة، عام ١٩٧٢ أصدرت «الوشم» وعام ١٩٧٤ أصدرت «الأنهار» وكلا الروايتين ترتكزان على بطل واحد هو المحور الذي يستقطب كل الأحداث، في «الوشم» كريم الناصري وفي «الأنهار» صلاح كامل. واذا كانت هاتان الروايتان بهذا الشكل فان «القمر والأسوار» مختلفة عنهما كلياً بكونها ـ وبالنسبة لأبطالها من البشر ـ رواية «جماعية البطل» . . كل أبطالها أخذوا نفس الحيز من الأحداث ومن التأثير فيها. ولا يستطيع القارىء أن يقول من هو البطل فيها ؟ وهذه مسألة مقصودة فجوار بطولة المدينة هناك بطولة جماعية مثّلها سكان الزقاق كلهم.

ان طبيعة موضوع الرواية هو الذي أملى هذا الكم من الشخصيات وهو الذي جعلهم ينسجون أحداثها بهذا الشكل الواسع لا الضيق المساحة والمكثف الفعل والمهم.

ـ ٥ ـ

اذا كان الحديث عن «جماعية البطل» يقود الى الحديث عن بعض الضوابط الفنية في الرواية فهذه مسألة يجب أن توضح اكثر بالنسبة لجملة من الأمور ومنها: اللغة، التقنية، الخاتمة.

ولآخذ كل واحد على حدة:

١ ـ اللغة:

عرف عني اهتمامي الكبير باللغة، حيث تقرب بعض صفحات قصصي ورواياتي من التداعيات الشعرية كما انني لا أتوانى عن وضع مقاطع شعرية داخل القصة ان وجدت ذلك يخدم الفعل القصصي.

أميل بشكل قوي الى الجملة المكثفة النابضة والموحية، وكنت مقتراً جداًفي هذه اللغة في ((الوشم)) حيث انسحب هذا على الرواية بحيث لم يتعد حجمها تسعين صفحة من القطع المتوسط. وفي ((الانهار)) رغم التكشف فان هناك شيئاً من المد الشعري في الجملة وخاصة في الفصول التي تروى بضمير المتكلم والتي جاءت تحت عنوان ((من مذكرات صلاح كامل)).

لكن ((القمر والأسوار)) كتبت بلغة أخرى، لغة من الممكن وصفها بالعملية، ليست هناك مفردات زائدة، كل كلمة أو جملة لها دورها الذي تؤديه ولا تبتعد عنه، حتى ان الكثيرين قد فوجئوا بلغتها هذه التي حوت الجمل الطويلة والوصف المسهب، وكل هذا كان مقصوداً، ولما كان جل أبطال «القمر والأسوار» من الناس الأميين البسطاء فأن الحوارات في الرواية قد حسمتها عندما جئت بمفردات فصيحة ورتبتها كما تنطق بالعامية بحيث لا يبدو الحوار غريباً عن الشخصية التي تنطق به، وأعتقد انني بعملي هذا قد تجاوزت إشكالاً كبيراً نجد أن بعض القصاصين العرب وقليلاً من العراقيين قد وقعوا في مطبه عندما كتبوا حواراتهم باللهجة المحلية. وهذه مسألة ضد طموح القاص العربي في توسيع مساحة قرائه

كان هؤلاء الكثيرون الذين فوجئوا بلغة «القمر والأسوار» قد انقسموا مابين مؤيد بشكل قوي وما بين رافض يعتبر مافعلته تراجعاً عن تلك اللغة التي أسست لها بحماس منذ مجموعتي القصصية الأولى «السيف والسفينة» الصادرة قبل «القمر والأسوار» بثماني سنوات.

لكن مافعلته كنت مقتنعاً به وكان يجب أن يأتي بالصورة التي جاء عليها ولست نادماً على مافعلته، ونجد ان لغة «القمر والأسوار» قد ظلت في بعض فصول روايتي «الوكر» وللأسباب نفسها، لكن روايتي الخامسة «خطوط الطول . . خطوط العرض» كتبت بلغة شعرية مكثفة لسبب بسيط هو أن موضوعها وتقنيتها قد فرضتا ذلك.

اللغة ليست غاية بحد ذاتها ولكنها اللبنة التي ان ضممناها الى لبنات أخرى نشيد بها صرح البناء الروائي

وان جعلنا من اللغة هَمّاً اساسياً يتفوق على ماعداه سنسقط في فخها وتأتي الرواية فاقدة لمقوماتهاالأخرى.

٢ ـ التقنية :

اتفق الذين درسوا «الوشم» على تقنيتها الجديدة التي تضيف للنماذج المعروفة في الرواية العربية ولاتكرر ما قدمته هذه النماذج.

كذلك اتفق من درسوا «الانهار» على تقنيتها الجديدة والتي لم تقع تحت اغراء نجاح تجربة «الوشم» وكنت منتبهاً لذلك فجاءت بتقنية جديدة ولكن مختلفة عن «الوشم» وعن النماذج الروائية المطروحة.

ان ماسجلته لا يدخل في باب الادعاء ولكن للتذكير بحقيقة من الممكن التأكد منها بشكل تفصيلي بقراءة كتاب «عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً» الذي حرره عدد كبير من النقاد المعروفين عرباً وعراقيين.

قلت ان ماسجلته لا يدخل في باب الادعاء ولكن لابد منه للحديث عن تقنية «القمر والأسوار» المختلفة جداً عن روايتيّ السابقتين.

لقد أشرت في محاضرة لي عن تجربتي الروائية ألقيتها في باريس ونشرتها في كتابي «أصوات وخطوات» الى اهتمامي الكبير بأن أجعل كل رواية جديدة لي مختلفة عن الأخرى وهذه مسألة قد تنسحب ولكن ليس بهذا الشكل الواضح حتى على قصصي القصيرة.

من هنا تحدثت عن الاختلاف مابين «الوشم» و «الأنهار» وعن الاختلاف بينهما وبين «القمر والأسوار» ونفس الشيء من الممكن أن يؤشر بالنسبة الى «الوكر» ثم «خطوط الطول.. خطوط العرض».

لقد جعلت من الأحداث في «القمر والأسوار» تنمو تصاعدياً وليست هناك استرجاعات لأشياء مضت، أي ان «تداعي الافكار» غائب عنها، كما انني قسمتها الى فصول تحمل أرقاماً في طبعتها الأولى الصادرة عام ١٩٧٦ ولكنني وفق طبعتها الثانية أطلقت على الفصول أسماء بلاً من الأرقام.

في الرواية نفس القص الكلاسيكي من حيث البناء الكلي للرواية، واذا كان استعمال مصطلح «كلاسيكي» غير دقيق تماماً فأن بالأمكان وصف القص في «القمر والأسوار» بأنه القص المألوف والمتعارف عليه في معظم الأعمال الروائية المنشورة عربياً وعالمياً.

دارت الأحداث عن فترة يحكم فيها العراق بعملاء بارزين لبريطانيا مثل نوري السيد وكان البلد يفور وكذلك الوطن العربي وخاصة قيام ثورة يوليو (تموز) في مصر عام ١٩٥٢ ونقلت أصداءها الى المدينة والزقاق كما ثبّت فقرات من البيان السياسي لهذه الثورة وهو واحد من العلامات التوثيقية في الرواية التي ضمت أيضاً فقرات من بيانات الأحزاب السياسية التقليدية في العراق كلاستقلال والوطني الديموقراطي.

وانتهت الرواية وكل شيء بقي على حاله، النظام الملكي، أزلامه، المطاردات، لكن هناك شيئاً أهم قد حصل وهو الثورة في داخل جيل الابناء والذي تفجر في اضرابات ومظاهرات وأمل اكيد في التغيير الذي سيحصل.

كنت موقناً من أن قارىء الرواية يحس انه بحاجة الى المزيد من الأحداث التي تعرف بمصائر جيل الابناء بشكل خاص. وما الذي سيحصل لهم! لأنني اوصلتهم الى حد وأوقفت الرواية بما يشبه «القطع» لقد فعلت هذا لأنني كنت أخطط لهذه الرواية لأن تكون في عدة أجزاء وتتحرك تاريخياً على مساحة كبيرة من العراق. ومازال هذا المشروع قائماً لحد الآن سيما وانني - وفي الحياة - مازلت على علم بما حصل للناس والمدينة؟ وكيف ساهموا في الأحداث التي جاءت بها السنوات اللاحقة.

لقد اكتشف عزيز مثلاً وهو في الجامعة ببغداد حزب البعث - وان أسمه بالاسم في بدايات ولادته، وهذا يعني ومن خلال انحياز عزيز له انني سأدخل في معادلات السياسة العراقية وما حصل من ثورات وتغييرات.

ان البذور التي غرستها من خلال عالم «القمر والأسوار» من الممكن أن تستنبت في أجزاء لاحقة، وهذا موضوع ضمن برنامجي الكتاني.

- ٦ -

انتهيت من كتابة «القمر والأسوار» عام ١٩٧٦ وكان أول قارىء لها الصديق الشاعر سامي مهدي الذي تحمس لنشرها ضمن منشورات وزارة الاعلام، وكان يرى فيها جديداً واختلافاً عن قصصي ورواياتي الأولى ولاسيما جوها الاجتماعي ومازال

حتى يومنا هذا يعتبرها الأفضل بين رواياتي.

وتبنى سامي مهدي عملية نشرها وظهرت طبعتها الأولى في بغداد عام ١٩٧٦ - أي عام انتهائي من كتابتها - وقد ربط الكثيرون ما بين الأجواء السياسية الصحية التي بدأ يعيشها البلد وبين هذه الرواية التي صنفت بايجابيتها. ونشرت عنها دراسات نقدية عدة ويلاحظ أن أغلبية نقادها من العراقيين على عكس رواياتي الأخرى ولعل موضوعها العراقي البحت هو الذي دفعهم الى ذلك.

- ٧ -

بعد صدورها بأشهر اختيرت للسينما وأنتجتها المؤسسة العامة للتلفزيون في فيلم يحمل اسم «الأسوار» أخرجه محمد شكري جميل وكتب له السيناريو القاص المصري صبري موسى.

نجح الفيلم وحاز على جائزة السيف الذهبي في مهرجان دمشق السينمائي - عام ١٩٧٨ إذا لم تنحني الذاكرة - ولكن بعد مشاهدتي للفيلم عند عرضه في أحدى سينمات بيروت - وكنت أعمل فيها يومذاك - صدمت به لأنني أحسست ان روايتي قد ضاعت فيه، وبعد أن قرأ الناقد السينمائي اللبناني سمير نصري الرواية ثم شاهد الفيلم كتب مقالة في جريدة النهار اللبنانية اتذكر من أرائه فيها انه قال بأن في الرواية امكانات درامية هائلة ضاعت منها.

لقد ركز السيناريو على الخط السياسي فقط وقرب الأحداث زمنياً وجعل من كل الشخصيات ذات اتجاه سياسي واحد، ولم يبق من الرواية شيء، وهذا ليس ما أريده منها.

لقد فقدت روايتي في السينما رغم نجاح الفيلم لكن الاذاعة عندما أعدتها في مسلسل كانت أكثر أمانة في تعاملها مع النص والحفاظ على ماورد فيه.

هذه أهم الملاحظات والأفكار التي من الممكن أن اقولها عن هذه الرواية وتبقى بالتالي القيمة الأهم لا فيما قلته عنها بل في نصها نفسه.

ولكن هذه الايضاحات لابد منها لوضع الدارس والقارىء في أجواء عملية الكتابة في فترة التحضير وفي فترة الانجاز.

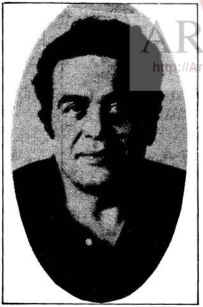
■ ملاحظة:

- صدرت «القمر والأسوار» لحد الآن في أربع طبعات هي:
- الطبعة الاولى - وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٦
- الطبعة الثانية - دار العودة - بيروت ١٩٧٩
- الطبعة الثالثة - الدار العربية للكتاب (تونس - ليبيا) ١٩٨٢
- الطبعة الرابعة - دائرة الشؤون الثقافية العامة والنشر - بغداد ١٩٨٦

الـروايــة..
والـمـوقـف الاجتـمـاعـي للكـاتـب

حوار مع الروائي فتحي غانم

أجرى الحوار: ماجد السامرائي



■ حين تكـون تجـربـة الكـاتب تجربة غنية يكون هناك، دائماً، موضوع لحوار: يبدأ فيتصل ولا ينقطع . . ومن تواصله يتحقق اكثر من أمر:

- فهناك، أولاً، تجربة الكاتب ذاتها على مستوى الحياة وعلى مستوى الكتابة . .

- وهنـاك، ثانيـاً، «المـوقف الفكري» للكاتب، والذي يتحقق من خلال هذه التجربة كما عاشها، وبالكيفية التي كتبها بها . .

- وهنـاك، ثالثـاً، «المـوقف الفني» للكـاتب، والـذي يتحقق، اكثـر ما يتحقق، من خلال «تجربة الكتابة» نفسها . . وإذا كانت هذه «المحاور الأساسية» هي عماد تجربة الكاتب، فإن الحوار فيها، ومن خلالها قد يكشف لنا عن الكثير مما يتصل بالكاتب، وعالمه، ورؤيته . . وموقفه كذلك .

وهذا ما نحاوله في حوارنا مع الروائي المصري الأستاذ فتحي غانم .

*** هل تعتبر نفسك في مجال الكتابة الروائية العربية، كاتباً واقعياً اجتماعياً؟**

ـ اسمح لي ان لا أصنف نفسي بنفسي، أو أضع تعريفاً لما أفعله، لأني متمسك أشد التمسك بوهم أني حرٌّ اكتب كما أشاء، بأي أسلوب اشاء. ولكني أقدّر تماماً سؤالك وأعرف ان أعمالي اتجهت الى تناول مشاكل إجتماعية وسياسية، وخاصة في «الرجل الذي فقد ظله» وفي «تلك الايام»، وفي «زينب والعرش»، وفي «الافيال».. وحتى أخيراً في روايتي الأخيرة «قليل من الحب كثير من العنف». فاذا كانت «الرجل الذي فقد ظله» تناولت صراعات بين طبقات مختلفة، فـ «مبروكة» كانت مثلاً فتاة من الريف أتت الى القاهرة، فقيرة، لم تتعلم بطبيعة الحال. لاتعرف لا القراءة ولا الكتابة ولاتعرف شيئاً على الاطلاق عن أحوال مجتمع المدينة. ولكننا نرى في الرواية كيف صارعت حتى تتحول من فتاة فقيرة معدمة تعمل «شغالة» في البيوت، الى إمرأة متزوجة من مدرس في المدارس، وتريد من ثم، ان تلتحق، بالطبقة البرجوازية، أو الطبقة المتوسطة. وعلى هذا النحو كان العمل في «الرجل الذي فقد ظله»، لأن بطل الرواية فقد ظله في صراع مرير من أجل ان يبدو أنه من طبقة اخرى غير طبقته، وان يتظاهر امام الناس بالنفوذ والسلطة غير التي يملكها في الحقيقة، وباع الكثير من نفسه في سبيل هذا، ففقد ظله، أو فقد نفسه.. أو فقد ـ كما تشاء ان تقول عما يفقده الانسان ـ أو نعود هنا الى: ماقيمة ان يخسر المرء نفسه ويكسب العالم كلّه؟..

كذلك في «زينب والعرش» هناك صراع حول مناصب في غابة الصحافة.. صراع على السلطة في من يكون رئيساً لمن، ومن الذي يعمل تحت إمرة من «في مجتمع الصحافة، وفي علاقة الصحفيين بعضهم ببعض، وعلاقة الصحفيين بالسلطة.. وعلاقة هؤلاء المثقفين عموماً وكيف ينظرون الى مجتمعهم والى مناصبهم، وكل منهم يريد الحصول على منصب يتفوّق به على الآخرين.. وفي هذا الصراع تدور الحرب التي لاهوادة فيها ولا رحمة.

أيضاً في «الافيال» كتبتُ صراعاً عن الاجيال.. أربعة أجيال من المجتمع المصري تبدأ في نهاية القرن التاسع عشر، من قائد في البحرية المصرية كان مع الخديوي توفيق، الى ابنه الذي تعلم في اوكسفورد وجاء ليكون احد الوزراء، ويريد ان يكون وزيراً وله سلطة في الحكم، الى ابنه ـ الجيل الثالث ـ الذي تحوّل الى مؤلف سيناريوهات في التلفزيون، الى الجيل الرابع الذي تحول الى شاب فوضوي يقتل، ويدخل السجن.

هذا التطور، أو الانحدار الذي يحدث للأجيال، والصراع القائم بين الابناء والآباء والاجداد، واختلاف القيم والمفاهيم.. هذا كله يدعوك ـ سواء كان ـ في هذه الرواية اوتلك.. الى ان نتساءل، وبحق، عما إذا كان اهتمامي موجهاً الى الواقع الاجتماعي، أو، إذا شئت الواقع بعلاقاته الاجتماعية والسياسية.. إلخ.

*** لكنك لاتصنف نفسك.. وتصرّ على هذا..**

ـ ولكني لا أريد، رغم هذا، ورغم اعترافي ان السؤال فيه عمق وصدق.. لا أريد ان اصرح بأني انتمي الى مدرسة ما، وأفرض على نفسي صنفاً ما..

*** هل هذا الرفض متأت من كون الاتجاه الواقعي؟ أو سواه من الاتجاهات تجدها وقد فقدت بريقها في واقع الكتابة (وبالذات الواقعية) التي تعرضت لكثير من التسطيح على يد بعض الكتاب كما فقدت مدلولها الذي تريد أنت ان تعبّر عنه بهذه السعة وبهذه الرحابة من غير تصنيف لنفسك في اتجاه؟**

ـ نعم، اوافقك الى حد كبير في ماتقول. أنت تدري تماماً ان هناك من يسألني إذا ماكان الذي اكتبه «واقعياً»، بمعنى انه «وقائع» وقعت بالفعل، و«احداث» «تمتّ بالفعل، وطبعاً هذا مفهوم مضحك للأشياء.. فالواقعية ليست ان اكتب تحقيقاً صحفياً، أو ان اكتب الاحداث التي وقعت وادوّنها في عملية تأريخية. فالواقعية شيء مختلف. ومع ذلك، الذي هبط بمفهوم الواقعية هو التناول السطحي، سواء من جانب الناقد أو من جانب الكاتب لمفهوم الواقعية.

إهتمامنا بالواقع مفروض، سواء كتبنا كتابة واقعية أو غير واقعية. ولكن لم تُركتابة إلاّ وتبدأ من شيء.. وهذا الشيء لابّد

ان يكون موجوداً في الواقع. فنحن لانستطيع ان نستمد افكارنا ومشاعرنا من مصادر اخرى غير الواقع الذي نعيش فيه أو انفسنا، وأنفسنا واقع وظروفنا واقع» وتاريخنا الذي في نفوسنا هو ايضاً واقع. فمعنى الواقعية يكون المقصود به ليس ان نكتب عن واقع انفسنا. اوعن الواقع الذي نعيش فيه، اوعن واقع تراثنا كما هو موجود في نفوسنا، ولكن يكون المقصود منه إتجاه مذهبي أو سياسي.. إلخ، هذا أنا بعيد عنه. بمعنى اني لست من أنصار الخلط بين المذاهب السياسية وبين العمل الأدبي الفني، وهذا بالنسبة لي امر مختلف. أنا أنطلق من الفن بما أراه كصدق وكمشاعر اريد أن أعبّر عنها. ولكني ارفض ان اكتب واصوغ ما اكتبه صياغة ترضي مذهباً سياسياً، سواء كان هذا المذهب هو الواقعية اوغير الواقعية. وهنا نضع أيدينا على ماتقوله بأنه أصابه الوهن، أو الضعف، بحيث أصبحت الناس تنفض عن الواقعية، أوتنفض عن رؤية الاعمال الواقعية على أنها أعمال مضيئة ولها القدرة، ولها فاعلية.. هذا صحيح إذا نظرنا إليه بهذا المعنى.

*** وايضاً بسبب انسراب بعض الاعمال التي تنتمي الى هذا الاتجاه الى إعدام البعد الفني فيها، على حساب ترجيح الموضوع..**

- فعلاً.. اوافقك تماماً على هذا. وقد حدثت اخطاء من نوع ان فلاناً (دون ان نذكر الأسماء) يكتب كتابة ترضي إتجاهاً معيناً، اياً كان هذا الاتجاه، نجد مجموعة من النقاد تعمل على تأييده وتشجيعه والدعاية لأعماله باعتبار ان هذا نوع من التشجيع لموقف سياسي اونضال سياسي.. إلخ. هذا النوع من النظر الى الأعمال الأدبية بمنظور دعوة سياسية، او بمنظور مفهوم سياسي، أصبح يفقد مصداقيته، وأصبح ينظر إليه على انه كان شيئاً صالحاً للتداول في الخمسينات وفي الستينات. ولكنه الآن يفقد هذه الصلاحية وهذه القوة والاقناع.. لم يعد يقنع أحداً.

*** اذن، المطلوب شيء آخر..**

- مطلوب، أولاً، الاهتمام بالفن - وهذا أفضل..

*** لكنني اجد الواقع السياسي وانغمارك في الحياة السياسية، قد منحك رؤية واضحة ولحركة الأشخاص، وللتغيرات التي أصابت المؤسسات، أو في ما يتعلق بالتبدلات التي رصدتها في طبيعة الأشخاص أنفسهم..**

اقول هذا مستنداً الى وقائع روايتك «زينب والعرش» بالذات.

- هذا صحيح.. ولكن فرق بين ان ترى الشيء على حقيقته، كما يستقر في نفسك. أنه «الرؤية الحقيقية»، وبين ان تكون لك «دعوة سياسية». المطلوب، في تقديري، وبعد تجارب مريرة أشعر أننا مررنا بها - في مصر على الخصوص، وأنا اتكلم عن تجربة مابعد حرب ٦٧.. عن تجربة مصر بعد موت عبد الناصر. عن تجربة مصر بعد السادات.. في خلال هذه الفترات وماجرى فيها من أحداث، كان الذي يهمني من متابعتها ومن الخبرات التي ازعم انا حصلت عليها، ان المفيد هو أن ندرك ماحدث لا أن نصوغ في صورة سياسية الى اتجاه سياسي اودفاع عن موقف سياسي، أو تبرير لموقف سياسي. اهم من الدعوة، واهم من التبرير، وأهم من أي شيء آخر هو ان نفهم اولاً ما الذي حدث، وما الذي يحدث. بعد ان ندرك ما الذي حدث أوما الذي يحدث نستطيع، بعد هذا، لا كأدباء ولا كفنانين، ولكن كمواطنين لنا رأينا، وكناس نمارس قراراتنا ان نأخذ مانراه.

ولكن.. من الذي يستطيع ان يقدم للمواطن الوعي الصحيح بمجتمعه، من الذي يستطيع ان يقدم رؤية صادقة، بقدر ما يستطيع هو من صدق، ويقول للناس. هكذا أرى حياتهم، هكذا ارى ما يجري في بلدي. عندما تتحدث للناس بهذه الرؤية بصدق يكفي هذا لأن يكون مقدمة سليمة لتحرك سليم..

*** لكنك من خلال هذا، ومن خلال هذه الرؤية التي تقدمها، ومن خلال احكامك.. من خلال مسارات روايتك أنت تتخذ موقفاً سياسياً، لأنك، اساساً، وضعت القضية في إطار سياسي - ولو انه يأخذ، في احيان كثيرة وجهاً اجتماعياً، إلّا ان هذا الوجه الاجتماعي ملغوم بالبعد السياسي، الذي يظهر في الموقف النهائي لروايتك.**

ـ هذه المناقشة قد تطول . . لأنني استطيع أن اؤكد لك أني اولاً لا أتهرب من مواجهة المواقف السياسية او الرؤية السياسية وعندما أقول ان العمل يجب ان يهتم بالفن ولا يتورط في ما يسمى بالدعوة السياسية ، ليس معنى هذا أني أُدير ظهري للسياسة ، بل انا اواجه السياسة بكل قواي وبكل قدرتي على الرؤية ، وعلى الفهم والتحليل لأرى ما أرى . . ولكني احرص على ان يكون ما أراه ليس حكماً، فلا أقول ان هذا تصرف فاسد، او هذا تصرف صحيح ، ولكن اقول ان هذا التصرف حدث، لأني لو اتخذ موقفاً ممن أراه ، فسأختار، بالضرورة، مواقف أتحيز فيها لشيء، وارفض شيئاً، وادعم شيئاً . . ولكن اريد ان ارى بموضوعية كاملة، كما لو كان الشيء الذي ابحثه موضوعاً مجرداً في معمل أُراقب وادوّن ما أرى ـ هذا ما حاولت ان افعله في «زينب والعرش» .

* لكنني أُخالفك . . فأنا لا أُجدك كاتباً محايداً .

ـ أنا، في رأيي ـ ولك الحق تماماً في ان تختلف معي ـ ان ما افعله لابد ان يؤدي بالقارىء الى حكم، رغم أني أُصدر الحكم بنفسي . وهذا هو ما يجعل موقفي، من وجهة نظري، موقفاً سليماً من حيث أنني لا أهرب من السياسة .

* ولا تتهرب من اتخاذ الموقف . .

ـ تماماً . . ولكن أُراهن على ان العرض الذي سوف أعرضه للمواقف الاجتماعية في المجتمع الذي أتناوله بالتحليل الروائي سوف يؤدي ، بالضرورة، الى أحكام من القارىء . . وكلما تراجعت انا ككاتب، وتواضعت، ولم أُصدر الاحكام . . كلما تقدم القارىء بشجاعة وأصدر، هو بنفسه، الاحكام . وهذا هو المطلوب . المطلوب ان يكمل القارىء العمل الذي يكتمل بالتلقي من ناحية القارىء فأنا أُقدم له القضية، وبقدر وضوحها وبقدر مصداقيتها، بقدر ما يسرع القارىء ـ أو المتلقي عموماً ـ الى إصدار الحكم .

* اجدك وأنت تقدم الشخصيات، وتعرض الاحداث، كأنك تطرح على القارىء من خلال ذلك هذه الشخصيات والاحداث بحقيقتها التي تريد للقارىء ان يتخذ موقفاً منها، أو انه لابدّ ان يتخذ هذا الموقف في ضوء ما قدمت وعرضت، وكأنك في هذا أقرب ما تكون الى من يطرح أسئلة تتضمن الاجوبة . في داخلها . .

ـ أنا أُريد أن أقول من ناحية اخرى ان هناك شخصيات مختلفة . نعود مثلاً الى «زينب والعرش» عبد الهادي النجار ـ الشخص الذي كان رئيس تحرير صحيفة منذ العهد القديم ، عهد ما قبل الثورة، واستمر في العهد اللاحق، ويواصل العمل وله مواقف سياسية . . لم أحكم عليه ولم أقل انه أخطأ أو أصاب . . ولكن عرضت مواقفه كما هو شخصياً، وعرضتها بحب لهذه الشخصية . ثم قدمت شخصية أُخرى مضادة اخرى مضادة له، وهي شخصية الضابط أحمد عبدالسلام الذي جاء من الضباط الاحرار للثورة التي قامت، والذي دخل الجريدة واستولى عليها باسم الثورة . أيضاً قدمته ولم احكم عليه . . لم اقل انه اخطأ أو اصاب ، ولكنني قدمت المواقف، وقدمت منطقه وهو يعارض عبدالهادي النجار . . وقدمت عبدالهادي النجار وهو يحارب ذياب . . وقدمت ذياب وهو يردّ الهجوم ويحارب عبد الهادي النجار . فكان الصراع بين الأثنين وكل واحد منهم يقدم نفسه ومبرراته ويحارب الآخر بكل طاقاته، وكنت متحمساً لهذا الطرف، ومتحمساً للطرف الآخر الذي يقاتله، من هنا كانت اهمية العرض، ولكن لم أكتف بهذا القدر . حسن زيدان الذي ينافق هذا وينافق ذاك . . ولكن قدمته ليس بالحكم عليه بالنفاق او الانتهازية، ولكن هذه رؤيته للحياة، وهذه هي رؤيته في كيفية التصرف في مثل هذه المواقف . وأيضاً قدمت يوسف منصور ـ شخصية اخرى ـ الذي يريد ان يكون اشبه بالملاك الطيب، في هذه الشخصيات كلها، ومعها «عم صالح» ـ الرجل الذي يمثل طبقة ليس لها دخل في كل ما يجري بين المثقفين والسلطة، ولكن له، في نفس الوقت، دخل أيضاً ـ كل هؤلاء بلا احكام تنتهي لك في كل لحظة الى حكم، وأنت مع هذا أحياناً، ومع ذاك أحياناً . . واخيراً لك ان تقرر وتصدر حكمك .

* ومن هنا يبدو الصراع عنيفاً ومحتدماً . . والصراع هو العنصر الاساس في روايتك . فهل جاء هذا الصراع كنتيجة من نتائج المرحلة التي تتناولها، أم أنه ايضاً صراع يكتسب خصائصه من

هذا «البعد السياسي» الذي تحركت الاحداث من خلالها، وعدت أنت الى تحريكها من خلاله؟

ـ أولاً، الصراع الدرامي بالمعنى الفني ـ بمعنى ان الفن يقتضي أن نعرف الشخصيات والاحداث من خلال الصراع الكاشف الفاضح لكل ما في النفس البشرية، لأن النفس البشرية عندما تدخل في صراع تكشف عن كل ما في أعماقها. فهو اولاً مطلب فني. ثانياً، ان هناك صراعاً حقيقياً كان في المجتمع، بين تيارات وافكار مختلفة. ولكن كان مهماً عندما أتعرض لهذه التيارات التي في المجتمع، ان لا اتحيّز لجانب ضد جانب، لأن هذا التحيز يفسد كل شيء في رأيي، وتتحول الرواية الى عمل دعائي ـ وهذا ما يتصوره البعض انه لابدّ ان يقوم به الأديب عندما يكتب الرواية (ونعود الى كلامنا السابق عن الواقعية وان الكاتب لابد ان يكون مع العمال والفلاحين ومع الطبقة الكادحة ومع المناضلين).. كلما تعمقت في هذا المعنى انك لابّد ان تكون مع والى جانب وفي صف هؤلاء ـ أنت تبعد بالقاريء عنهم.. دون ان تدري تجد القاريء ينفر من متابعة هذا، لانه يجده شيئاً مفروضاً عليه. القاريء يريد ان يصل الى احكامه بنفسه، ولا يريد ان تفرض عليه احكامك، خاصة في الفن لأن الفن عملية تذوق، فكيف تتذوق شيئاً مفروضاً عليك؟

*** لو عمدنا الى ان نتابع التطور الموضوعي لهذا الاتجاه في روايتك ـ عنصر الصراع ـ فهل لك ان تحدد لنا هنا الملامح الخاصة بهذا التطور، أو تتبع ما كان لهذا التطور من مسار كيف بدأ، على اي نحو نما، والى أين وصل الآن؟.**

ـ كان الصراع في البداية، إذا اردت ان اتحول الى ناقد لأعمالي، وهذا صعب. ولكن إذا عدت معك مثلاً الى الرواية الاولى لي: «الجبل» كان أبرز الصراع هو ذلك الصراع الذي يجري بين العمدة ـ كشخص كبير وله أبوة ـ وبين القادم من المدينة الذي يريد ان يجري التحقيق في ما يجري في الجبل. بين عمدة الجبل وموظف قادم من المدينة. ويأتي ايضاً الصراع بين أهل الجبل وبين المهندس الذي يريد ان يقيم له قرية نموذجية تخرجهم من كهوفهم في الجبل. هنا نجد ان الصراع كان بين المدينة والجبل ـ أي بين المدينة والريف ـ بين التقدم بمفهومه في المدينة والتخلف بمفهومه في الريف، ومحاولة تفهم هل هو، كما نزعم لا نفسنا ـ صراع حقيقي بين تقدم وتخلف، ام ان هؤلاء الذين جاؤوا من المدينة بأفكار للاصلاح وبأفكار لاقامة القرى النموذجية ولاخراج الفلاحين او اهل الجبل من كهوفهم واسكانهم في بيوت حسنة وجيدة، من وجهة نظرهم.. هل هذا هو إصلاح حقيقي؟.

هنا، والى حدّ ما، كان الصراع فيه جانب نظري بين ثقافة معينة في المدينة متأثرة باتجاهات غريبة ومتأثرة بمعنى التقدم والمدينة، والاتجاهات الموجودة والراسبة في أعماق المجتمع، كما يتوارث تقاليده القديمة، فالجانب النظري في هذا الصراع يتطلب ان يتدخل الكاتب بأفكار مسبقة.. يمكن الى حد ما افكار كان الافضل ان يقدمها من خلال شخصيات الرواية انفسهم وليس من خلال رأيه هو ككاتب. ولذلك إذا جاز لي ان انقد نفسي مادمت اروي عن تطور الصراع، هنا أجد انه ربما كان الافضل في «الجبل» ان اترك للشخصيات داخل الرواية وللاحداث ان تعبّر عن الصراع، ولا ألجأ الى بعض الصفحات التي تناولت مناقشات نظرية حول المدينة والريف.. والخ ربما يكون هذا..

ايضاً استمر هذا الجانب النظري في الصراع بين الشرق والغرب، ويبحث الثقافة الغربية وطبيعة المصري العربي والشرقي الذي يسافر الى السويد في رواية «الساخن والبارد»، وهذه العلاقة بين مصري شاب وامرأة من السويد ومنهم الاختلاط بين المرأة والرجل والعلاقة وكيف تقوم وماهو الصدق وما هو الكذب، ما هو الخير وما هو الشر، وما هي البراءة وماهو الدنس. هذا كله كان موجوداً في الاضطراب الذي حدث من لقاء مصري مع امرأة سويدية.. وكانت لحظات إنفعالية مليئة بالمواقف الشديدة الصدق عاطفياً، والشديدة الكذب عندما تهدأ العاطفة وينجلي غبارها. فنجد ان الصدق يتحول الى كذب ببساطة شديدة، وانه كان «الصدق اللحظة»، وليس اكثر من هذا.

هذا الصراع الذي كان يعتمل في «الساخن والبارد» ليس بين الشرق والغرب، او بين العربي والسويدي، ولكن ايضاً في

النفس بين لحظة صدق ولحظة كذب، وان الصدق يتحول الى كذب، والكذب يتحول الى صدق».

ايضاً حاولت ان اجرده من جانبه النظري فلم اناقش بهذه الصراحة العلاقة بشكل نظري. ولكن من خلال الاحداث ومن خلال تطورها، يستطيع الذي يتابع الاحداث ان يرى كيف ان هذه المعاني التي اقولها موجودة. أو ان هذا الجانب النظري موجود دون أن يظهر بشكل نظري. وان الصراع موجود، فهذا التطور بوعي اكبر مما كان في «الجبل» حاولت أن أترجم الجانب الذي قد يكون نظرياً، لأن العلاقة هنا تتناول قضايا مشغول بها الجميع، من الناحية الفلسفية والنظرية: الشرق والغرب، افكار الشرق وافكار الغرب، وقضية الشرق وقضية الغرب. والتراث.. وإلخ. حاولت ان اكتب الجانب النظري تماماً وأعبر من خلال تصرفات إنسانية وواقع إنساني.

هنا، مع هذا الاصرار الواعي ان لا أتورط في صفحات نظرية إنشائية، فوجئت بأن الناقد نفسه الذي يريد ان يتابعني في تلك الفترة لم يفهم، وانه كان يحتاج الى هذا الكلام الانشائي النظري ليفهم ماذا اعني. لذلك وجدت ناقداً كبيراً مثل ناقدنا الدكتور عبدالقادر القط يقول ان هذه الرواية تبدو إنها «رواية سياحية» وكان الامر يحتاج الى مرور سنوات حتى يأتي من يدرسها. فالآن توجد دراسات عنها. ماجستير في كلية الآداب، في آخر دراسة قرأتها - أجيزت لسيدة كماجستير آداب باللغة الفرنسية - قارنت بين «الساخن والبارد» و«أديب» «لطه حسين» من خلال علاقة الشرق وبالغرب، و«موسم الهجرة الى الشمال «للطيب صالح» و«قنديل ام هاشم» ليحيى حقي. فناقشتها بالمستوى الذي يفهم هذه العلاقة الموجودة بما فيها من مشاكل او إشكالات. وتكلمت بفهم كبير. ولكن هذا كان يحتاج الى ان نخرج من نهاية الخمسينات (١٩٥٩) الى بداية الثمانينات حتى ندرك هذا.

فهنا كان الاشكال في ان التلقي كان أيضاً يحتاج الى ان تشرح، والى ان تغرق في الكتابة الانشائية وفي الوصف، وفي استعراض رأيك بصراحة.

*** هل حصل هذا في ما بعد؟**

- كانت ملاحظة السيدة منى شط التي كتبت الماجستير قالت مثلاً ان فتحي غانم عندما كتب «الساخن والبارد» وتناول فيها هذه العلاقة بين الشرق والغرب لم يذكر كلمة اوربا مرة واحدة في الرواية، بينما الآخرون مثل توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» وطه حسين في «أديب» ويحيى حقي في «قنديل ام هاشم».. كلهم يذكرون اوربا باستمرار «نتيجة انهم حريصون على عرض القضية بوضوح نظري سافر. هذا هو الجانب في التطور، بالنسبة لي: اردت ان اعدّ عما اريد ان اعبر عنه من خلال علاقات فنية درامية وليس من خلال الشرح النظري المباشر.

*** هل نستطيع تلخيص قضية الصراع عندك بأنها قضية صراع بين جيلين.. بين عقليتين.. صراع قيم ومباديء وافكار.. صراع مجتمع مع نفسه، وصراع ذاتي أيضاً؟.**

- تماماً.. بهذا الشكل تماماً..

*** هذه الوجوه المتعددة للصراع عكسها وعبر عنها كتاب سبقوك من توفيق الحكيم، طه حسين، يحيى حقي، الى نجيب محفوظ فما الفرق بينك وبينهم عدا ماذكرت؟.**

- مثلاً في نجيب محفوظ تجد ان إهتمامه بما يسمى «الجانب الشعبي»: الناس في الأزقة في الحواري الناس في المجتمعات الفقيرة. لاشك انه وفّى هذا، وفي فترات سابقة في القاهرة بشكل اكبر بكثير من الجانب الذي تناولته. بالنسبة لي كان إهتمامي اكبر بالطبقة المتوسطة، والطبقة المتوسطة العليا.

*** لماذا؟ الأنها أساس التحوّل، او ان التحوّل يبدأ منها؟**

- لاشك ان التحول كما نمارسه في مجتمعنا، يبدأ بقيادات فكرية من هذه الطبقة المتوسطة. ان التحول، اوقيادة هذا التحول، او التحرك نحو هذا التحول، او الدعوة إليه تبدأ، باستمرار، من خلال هذه النماذج..

أيضاً، ربما لأن ظروفي..

*** أو تكوينك الطبقي..**

- أو تكويني الطبقي أدنى الى أن اكتب عن هذا المجال اكثر من الكتابة عن طبقات مثل التي كتب عنها نجيب محفوظ مثل

الجمالية والحسينية . . وغيرهما .

الفرق الآخر الذي أريد ان اذكره مثلاً ، بين استاذنا طه حسين كجيل ، وأنا الى جيل آخر . هنا ما يسمى بـ «جمال اللغة» بحد ذاتها يوجد عند طه حسين . أنا اختلف في هذا بلا شك ، فأنت لاتجد جمالاً في اللغة في حد ذاته ، اللغة بقدر الامكان أريدها ان تعبر عن الموقف ولها وظيفتها في هذه الحدود . والجمال الذي يأتي في اللغة لايصح ان يتميز بحيث يشعر القارىء بمتعة في اللغة تفوق اوتنافس متعته من تتبع الصراع في الرواية . فأحياناً وأنت تقرأ طه حسين ، او تقرأ لأديب من كبار الادباء من الأجيال التي سبقتنا تجد متعة في قراءة اللغة في حد ذاتها . . التراكيب والتعبيرات في حد ذاتها لها جمالها الخاص . هذا شيء عظيم ، ولكن إذا جذب انتباهك هذا الجمال في اللغة بعيداً عن الرواية افقدك متعة متابعة الدراما . الصراع ، لأن هناك شيئاً آخر . فهذه المنافسة ، في رأيي أنا ، تفسد العمل الروائي ، لابّد ان اظل مع الصراع ، وإذا كان هناك جمال للغة ففي حدود تبيان الصراع ، وفي حدود متابعة الصراع . ولا أستقل أبداً بمتعة أخرى تنافس متعة متابعة الاحداث والصراع القائم في الرواية . هنا خلاف جذري بيني وبين استاذ كبير مثل طه حسين .

*** هل تعتقد ان هذا قد تشكل عندك على هذا النحو بفعل الصحافة ؟**

- بالنسبة لي جاء عن اقتناع أولاً بأن الرواية يجب ان تعامل كرواية ولا تعامل كمقال أو كمقامة او كأدب لغة ، لأن في تاريخنا الادبي اللغة ، في حد ذاتها ، لها قيمتها ، وهذا صحيح بالنسبة للغة العربية . والذي حدث أني في الخمسينات بدأت اكتب ، قبل أن اكتب الرواية ، مقالات اقول فيها ان طه حسين اصبح عقبة ضخمة في طريق القصة المصرية .

*** لماذا ؟**

- لأنه يحاول ان يجعل من كتابة الرواية عملاً خاضعاً لمدرس اللغة العربية وليس عملاً خاضعاً لمقاييس الفن الدرامي ، أو الفن القصصي ، كما أتصور انه الفن الصحيح . قلت هذا بوضوح «كان عنوان المقالات التي كتبتها : «طه حسين عقبة ضخمة في طريق القصة المصرية» . إذن كان هناك شيء أدافع عنه ، وهو قيمة العنصر الدرامي في القصة .

كان هذا في نفس الوقت الذي يدافع فيه آخرون عن وحدة القصيدة . . ان تكون القصيدة ليست أبياتاً متفرقة . كل بيت له حكمته وله موعظته وله جماله الخاص به . . ولكن القصيدة تتكون من وحدة عضوية وكيان واحد من بدايتها الى نهايتها . هذه القضايا قديمة الآن . . لكن هذا كان في نفس الوقت الذي كانت تناقش فيه هذه القضية بالنسبة للشعر . كنت اكتب واطالب بأن تكون للقصة رؤيتها الفنية البعيدة عن السيطرة الكاملة للغة . اللغة الصحيحة ضرورة . . واللغة الجميلة ضرورة . . ولكن الجمال لايقاس في حد ذات كلغة ، ولكن الجمال من خلال بلاغته . . أي من خلال مناسبته للمقام ، ومناسبته للمقام هو ان يكون مناسباً لتوضيح الصراع ، وان يكون موظفاً لخدمة هذا الصراع والتعبير عنه أوضح تعبير .

*** هذه النظرة . هذه الطريقة من التعامل مع الواقع والحدث . . هل تعطيك مفهوماً عملياً لخصائص الرواية والعمل الروائي عندك ؟**

- الخصائص تبدأ بأن اواجه أولاً الصراع الذي ينشأ خارج العمل الفني . بمعنى انني لا اكتب الرواية إلا أمام شيء يتحداني ، عندما كتبت «الجبل» كان هناك التحدي أمام مجتمع غريب تماماً عني اواجهه في صعيد مصر . مجتمع يتكلم لغة لا أكاد افهمها . . يعيش عيشة لا اعرفها . أنا القادم من المدينة عليّ ان اواجه من يعيشون في كهوف الجبل ، هذا الذي واجهته كان يتحداني ، إذن كيف تتحسن حياة هؤلاء ؟ كيف يرفض هؤلاء الحياة في بيوت مقامة بمعمار عظيم وجميل ، ويقولون انهم لايريدون السكنى فيها ، وانهم يفضلون الحياة الى جانب الدواب والماشية وفي كهوف ليست مهيأة حتى للعيشة الآدمية .

هذا التناقض هو الذي تحداني ، وكان عليّ ان اواجهه وأحاول ان افهمه . هذا التحدي هو الخطوة الاولى . يتحول هذا التحدي من تحد في الواقع ، في الخارج الى تحدٍ داخل العمل الفني . . وهو إذا أردنا ان نأخذ بالمعايير النقدية انه قد يسمى «المعادل الموضوعي» أو كما يسمى بأية صيغة من الصيغ الاخرى ، ليس هو

تمـامـاً التحـدي الخـارجي، ولكنه يعادله فنيا، ويمثل شيئاً آخر، ولكنه متواز معه، وهو التحدي او الصراع في داخل العمل الفني . .

بالمثل سوف تجد ان جميع الروايات التي كتبتها سواء كان في «الرجـل الـذي فقد ظله» اوفي «زينب والعرش» أو «الافيال» كان فيهـا تحـدٍ في الخـارج حوّلته الى تحدٍ يعادله فنياً. وهذا التحدي كان يواجهني من حيـاتي في الصحـافـة، ممـا شهدته من أحداث أدت احيـانـاً الى ان اجـد نفسي رئيساً لمجلس إدارة دار التحرير ـ الجمهورية، التي تمثل جريدة الثورة، وان اكون في نفس المكان الـذي كان فيـه من قبـل صلاح سالم وانـور السـادات ـ ثم بعـدها بسنوات أجـد نفسي خارج هذا كله، ولاأعمـل شيئـاً . . ثم اجد نفسي، مرة اخـرى رئيســاً لتحـريـر مجلة «روز اليـوسف». هذه التحديات في الحياة . . ما الذي يحدث في هذا المجتمع؟ تؤدي الى . . لا اكتب مذكرات، ولا اكتب شيئاً تاريخياً، أوشيئاً من هذا القبيـل . . كل الـذي افعله يتحـول عنـدي الى معـادل فني لهـذا الموضوع الخارجي، وتحدٍ من نوع آخر واحاول ان أُصَوره تصويراً فنياً . .

*** لكنـك تحـاول من خلال هذا ايضـاً ان تعكس حقيقة النفس البشرية ـ كما تمثلها انت من خلال نماذج عرفتها وعايشتها . .**

ـ نعم . . نعم . . طبيعي . .

*** في ضوء هذا أجدني أسأل : ماذا تريد من وراء هذا الـذي تعكسـه، النفس البشـريـة، وحقيقـة تصـرّفهـا في ما يكـون لها من وجود، ومن خلال هذا الوجود؟**

ـ أرجو ان لا يدهشك ان اقول لك : انني أُريد اولاً متعة القارىء، وان يجد رواية يريد ان يقرأها متمتعاً بهذه القراءة . . ثم اريد ايضاً ان يفهم اكثر نفسه أوتجربة الناس في مجتمعه في المجال الذي يتعرض له في الرواية . الفهم والمتعة . .

*** أليست أيضـاً لتأكيـد واقعية الحياة . وما يجري فيها، ولنقص المثالية في الافكار وفي التعامل . .**

ـ هذا صحيح . . وأنا اتفق معك تماماً . . ولكن أنا لا أريد أن أُلقي درسـاً اوموعظـة على القـارىء، لأنني لستُ معلماً كبيراً، أوانظر الى نفسي على أني استاذ يعلم الناس، وينصحهم ويرشدهم الى طريق الحق . مثل هذه التصورات بعيدة تماماً عني، أنا مجرد فنان يريد ان يمتع القارىء بما يكتبه، ثم أريد ايضاً ان يفهم الواقع كما اقـدمـه له، ومن خلالـه اعتقد سوف يؤدي، فهمه الى رؤية افضل والى قرار يتخذه في حياته .

*** بهـذا المعنى، هل نستطيـع اعتبار ما تكتبه هو بمثـابـة «تـاريخ ذاتي» للانسان في صراعه . . بل لنقل في معركة الحياة؟**

ـ ممكن، الى حد كبيـر . . ممكن ان يكـون هذا، وان كان كل ما اكتبـه ليس هومجـرد تعبيـرعن مواقف ذاتيـة . ولكن عمـوماً الذي يحركني الى الكتابة هوتحدٍ ذاتي، بلا شك .

*** هل استطيـع القـول بمعنى من المعـاني : ان صراعـك الـذي خضتـه، وانغمرت به من خلال هذه التقلبات التي شهدتها حياتك، هي المحرك الأسـاس لمـا تحـاول ان تعكسـه من خلال الآخـرين أو انـك تتمثـل ما يجـري لك، وما تخوض من صراع هونقطة لقائك مع «الآخرين» على مستوى أحداث الرواية وشخصياتها؟**

ـ من الممكن ان تكـون الكتـابـة محتـويـة الـوجهين . . فليس بالضـرورة ان يكون من خلال نفسي فقط، أومن خلال الآخرين فقـط . . ولكن اشعـر احياناً أني اكتب الشخصيات وفيها شيء من نفسي، حتى لو كانت شخصيات نسائية . .

*** لكـن، في الاســاس، الـمحــرك الى هذا هو صراعك وما خضت من صراع . .**

ـ نعم . . المحـرك هوشيء أشعـر أنـه تحداني في البـدايـة، استفزني، أثارني، وهذه طريقتي كفنان في مواجهته . .

*** وأين تجـد أهميـة الـروايـة والعمـل الـروائي تتحقق في ان ترى الحياة على هذا النحو الذي تراه؟**

ـ (أنت تثير سؤالاً عميقـاً وغـامضـا . . لأني احياناً أرى أني اكتب كما لو كان هذا قدري . وأحياناً اشعر اني اكتب لأنني لا أجد شيئاً

آخر أستطيع أن أفعله حتى اقضي أيامي في هذه الحياة، لأنني لا املك ان افعل شيئاً آخر . . لا أستطيع ان اداوي مريضاً، ولا ان أبني عمارة، ولا ان امسك بسلاح وأحارب . . هذا كله تحوّل عندي الى شيء واحد وهو قلم وقرطاس وكتابة . ولذلك اتساءل هل هذا الذي افعله كقدر، كنصيب . . هذه حياتي؟ أم انه باختياري؟ هذا كله شيء غامض، ولا أدري . . حقيقة لا أدري .

*** لكن السؤال قد يحفّز ذهنك الآن، على الأقل، لتمثل هذه الحياة العريضة .**

- عندما ألهمك واقول . . ان ما يأخذه القاريء مني هو متعة القراءة والفن، فكلاهما معطل للحركة، بالنسبة لي . . لأني كلما فهمت . . كلما بذلت طاقتي في الفهم وكلما قلّت قدرتي على الحركة على نحو ما كلما كانت جرأتي على الورق . . كلما كانت صراحتي على الورق كلما وجدت امكانيتي في الحركة العملية أقل . هذا الثمن أدفعه لأني لو كنت اجمع بين القدرة على الكتابة بصراحة وبجرأة وبين القدرة على الحركة في المجتمع اعتقد لما رضي احد بأن أبقى موجوداً على الارض . .

*** أنت تجعل من شخصيات رواياتك، كما يبدو لي، رموزاً لحالات . .**

- صدقني أنا لا اتجه الى هذا . وأنا قرأت مثلاً للاستاذ طرابيشي يوم كتب عن شخصية «زينب» وانها تمثل مصر، وقد تكون له حججه ومبرراته في ما يكتبه، لأني لا أريد ان اناقض نفسي، فكما قلت ان العمل الفني يكمل، بالمتلقي ايضاً، وانه هو الذي يحدد معي المعاني ويكملها، والعمل يكتمل بوجود الذي يتلقاه والذي يقول رأيه ويفسده . ولكن أنا شخصياً عندما اكتب وعندما كنت اكتب «زينب والعرش» - التي هي موضوع الحديث - كنت اقصد إمرأة من لحم ودم كون أنها تحولت عند متلقٍ، سواء كان قارئاً او ناقداً، الى انها تمثل ماهو من كونها «إمراة» من لحم ودم وأصبحت «رمزاً» لشيء ما . . هذا أنا لا اقصده مباشرة . . وأعود بك الى سؤالك عن تطور الصراع، وإجابتي عندما قلت لك اني كنت احرص على ان اتراجع عن التعبير النظري في ما اكتبه، واحاول أن أجعل ما أريد التعبير عنه يأتي من خلال الشخصيات، من تصرفاتها واحداثها الانسانية من الرواية نفسها . فالرمز يقتضي شيئاً من الوجود النظري، لأن الرمز بحد ذاته فكرة، وفكرة نظرية . فأنا احاول باستمرار اثناء الكتابة ان أبعد عن الرمز، وان اتجاهل انه موجود ولا أتعرف له، واحاول بقدر الامكان ان اكتب شخصياتي كشخصيات إنسانية من لحم ودم .

هذه القضية ربما يكون الناقد اقدر مني على شرحها، لأني لا ازعم اني استطيع ان انقد اوافسر ما اكتبه وحدي .

*** هل تريد من هذا التقديم لهذه الشخصيات بهذا البعد وهذه الحركة، تريد منها ان تتخطى واقعها المحدود، بحدود ما نعرفه عنها، ام لتؤكد هذا الواقع بالحدود التي نجهلها عنه؟**

- بأن اؤكد هذا الواقع بالحدود التي ازعم اني اعرف عنها الكثير، واريد ان يشاركني القاريء في معرفته . وأعود الى ما سبق ان قلته، وهو: انك كلما قدّمت له المزيد من الايضاح في هذا المجال، سيؤدي ذلك الى انه يصدر احكامه، حتى ولورأى من ضمن هذه الاحكام انه يقرأ «الرموز» كمفاتيح لأشياء اكثر من مجرد أحداث إنسانية لها تفاصيلها العملية الانسانية .

*** في هذه الحالة، هل تفترض وجود التوافق بين العمل الأدبي والواقع الذي يعرضه أو يتناوله؟**

- أنا اعود بك الى ما سبق ان قلته من ان هناك التحدي الخارجي، وهذا هو الذي يمثل الخارج . وأني أحاول ان أجد «المعادل» لهذا التحدي الخارجي . . شيء آخر . . موضوع آخر موازٍ له ولكنه ليس هو الموضوع نفسه . . كيانه فني آخر، مثلما يخرج الجنين من رحم المرأة ويتحول الى طفل، فهو منها ولكنه ليس هي بل «شيء آخر» .

*** إذن، الحقائق العامة موجودة في الحقائق ولكن أنت الروائي، ماذا يستأثر باهتمامك منها؟ ماذا يعنيك ان تستقطب منها؟**

- أسئلتك صعبة . . ولكن هذا يسعدني .

*** صعب؟**

- انه صعب لأنه يمثل رؤية نقدية لها أبعاد عميقة حقيقة . . وأنت

تطالبني ان احكي لك الآن كيف اكتب. أنا اكتب واريد ان اعبر عن شيء ما، ولكن في اثناء عملية الكتابة يحدث نوع من التفاعل بين الشخصية وبين نفسي ورغبتي في التعبير، فيتولد من هذا شيء قد يجري، الى حد ما، بالرغم مني. أي قد اكون متجهاً الى شيء أريد ان اعبر عنه، واثناء التعبير أجد ان الصدق في التعبير يضطرني الى الانحراف الى مسار آخر ـ ولست وحدي في هذا.. فان كثيرين من الكتاب يقولون الشيء نفسه. أنا اذكر ان احد الكتاب قال: عندما كنت اكتب كنتُ ككر يستوف كولومبس الذي اراد ان يذهب الى الهند فوجد نفسه في امريكا. هذا يتكرر كثيراً عندما أريد ان اكتب عن شيء واتصور، أو اتوهم أنني وصلت الى التعبير الذي أريده من خلال موضوع اتناوله في الكتابة، ففي أثناء الكتابة، وعندما اتناول شخصية ما، أو علاقة ما، وتطورت كما أردت لها، أو كما توقعت ان يكون هذا هو المسار الذي يجب ان تسير فيه.. وفجأة أجد أنني لا استطيع ان امضي في هذا المسار. أشعر أنني لو مضيت على هذا النحو سيكون هذا كذباً. غير صحيح، ولا يمكن ان اصدقه، وأجد ابواباً وطرقاً اخرى تنفتح امامي، واسلكها.

*** هل معنى هذا ان البداية مع الحقيقة تسلمك الى غير ما افترضت أولاً؟.**

ـ نعم. الفروض شيء، والبدء مع الحقيقة يقود في طريق الحقيقة التي لا أملكها من البداية. عليَّ ان اتبعها، ولاتتبعني.

*** أريد ان اسأل هنا: ما التبرير الذي تقدمه لهذا الاستمرار في الاستقطاب الواقعي للشخصية، وللحدث، وحتى للتعبير؟**

ـ المصداقية، انه يقنعني. اشعر انه هذا هو الذي يقبله عقلي، وتقبله مشاعري ويقبله ضميري.. هذا هو الذي لاشيء غيره استطيع ان اكتبه.

*** وهل تعتبر هذا الاتجاه منك لصالح تطور الرواية العربية في ماتتخذ من مسارات التطور، في تكوين مفهوم شامل لها، مثلاً؟**

ـ اعتقد، بالنسبة لي، ان ما يرضي ضميري هو أن اكون صادقاً مع نفسي في ما اكتب. فاذا صدقت مع نفسي في ما اكتبه فلعل هذا يكون هو الطريق لاثراء الرواية العربية. أما لو توهمت، وأنا اكتب، أني أساهم بداءة بما اكتبه في اثراء الرواية العربية فأنا أزعم لنفسي أشياء سوف تؤدي الى إفلاس الرواية العربية. لأن هذا نوع من الوهم الذي يضيع الكاتب. الذي يضيع معه الكاتب حين يتصور وهو يكتب، أنه يثري الرواية العربية. الرواية لاتثرى بهذا الهدف الذي يحاول الكاتب ان يصنعه، لأن الكاتب لايستطيع ان يثري الرواية العربية.. الكاتب يستطيع فقط ان يعبر عن نفسه بصدق، وان يركز على هذا، وان يبذل جهده في ان يكون صادقاً مع نفسه.. مع قلمه.. مع شخوصه، ومع احداثه. فاذا أخلص في هذا، فسوف يكون هذا، بالتالي، مؤدياً الى اثراء الرواية العربية، إذا شاءت الرواية العربية أن تثرى به. أما ان يفترض الكاتب، من البداية، انه سوف يكتب الروايات التي سوف تصنع امجاد الرواية العربية فهذا زعم لا أزعمه لنفسي، وأعوذ بالله من ان اورّط نفسي به..

*** هناك اهتمام واضح منك بالشخصية في روايتك.. بفردانيتها.. وبالتقديم الضافي لمحيطها.. فانت لاتقدمها كشخصية مجردة، بل تقدمها من خلال واقع يتكامل بها وتتكامل به، هو واقعها ذاته ـ ودائماً يعنيك من حياة هذه الشخصيات «الحياة السرية» لها، وهو الوجه الذي لاتخرج به هذه الشخصية الى الناس. فهل تعتبر هذا «بعداً اساسياً في الرواية التي تكتبها؟**

ـ نعم. أنا اعتبر هذا هو العامل الأساس في الرواية كموقف. لكنني أهتم، اولاً، بالمقدمة.. الفهم.. والاحاطة بالموضوع، وأبعد تماماً عن الاحكام. أترك الاحكام للقارىء يكملها معي. العمل الروائي الذي اكتبه يكمل بالاحكام التي تخرج من المتلقي سواء كان ناقداً ام قارئاً.

من هنا انا حريص على ان اقدم لشريكي في العمل ـ وهو المتلقي ـ كل ما يمكنني ان اقدمه له من معرفة عن الشخصيات وعن الاحداث، لذلك احاول باستمرار ان أحيط بكل التفاصيل، إذا امكن، واتواضع امام إصدار الاحكام.. ابتعد عن إصدار الاحكام، لأنني احترم هذا الشريك تماماً.. وأومن بالبيت الذي

قاله المتنبي: وأسري بخالدة الخيال ولا أرى شيئاً ألذّ من الخيال الطارق بمعنى.. انني لو أصدرتُ الأحكام فإن الخيال سيقف. فأنا أسري «بخالدة الخيال» وكلما أسرفت في هذه الانطلاقة أتحت للقارىء ان يمسك بلجام هذا الخيال ويوقفه عند هذا الحد لأني وصلت الى احكامي، وأنا وصلت الى قناعتي، ووصلت عند مفهوم هذا الذي اكتبه..

*** لكن هذا كلّه مبني على معرفتك أنت.. على مراقبتك، وعلى تحليلك لأبعاد هذه الشخصية وما تحدده من سماتها..**

- نعم.. بالتأكيد..

*** هنا أسأل: كم في هذه الشخصيات منك أنت، فتحي غانم؟**

- جميع الشخصيات لابدّ أن تكون متأثرة بي على نحو ما.. قد لا أعي به تماماً. كما قلت لك حتى الشخصيات النسائية من الممكن ان يكون فيها شيء مني. لا أستطيع أن اقول لك انها شخصيات بعيدة عني تماماً. لكن كم في هذه الشخصيات؟ هذا أمر لا استطيع أن أحدّده.

إنه يحتاج الى «تحليل معملي».. والتقدم بتكنولوجيا النقد..

***طيب، هذا المسار منك وانت تنظر الى مستقبلك الروائي.. الى ما ستكتبه.. هل تجد انك ستواصل مع الرواية والعمل الروائي على هذا النحو؟**

- بالنسبة لي في العمل الذي اكتبه الآن أدخل في مغامرة جديدة تتناول هذه الرواية الكلام عن عائلتين احداهما عربية مسلمة والاخرى يهودية من فلسطين في فترة العشرينات والثلاثينات حتى العام ١٩٤٨. طبعا هذا يحتاج الى مراجعة كبيرة.. احاول ان اراجع الصحف.. الكتب.. وحتى الأدب الذي كتبه اليهود في هذه الفترة.. كل الدراسات التي أعدها مركز الابحاث الفلسطينية.. احاول ان اسأل من أعرفه من الذين عاشوا في تلك الفترة في فلسطين حتى بعض السيدات العجائز ذهبت اليهم وسألتهم. هذا كله احاوله ولا أدري الى أي مدى سأستطيع تحقيق ما اريد تحقيقه. ولكن في حدود الاحداث اعتقد ان هناك كثيرين في منظمة التحرير الفلسطينية يعرفون عن هذه الاحداث كما اريد ان اتناولها في الرواية، حتى أنهم فكروا بعمل فيلم سينمائي منها..

ليس هذا هو المجال الذي اتكلم فيه، إني اريد ان اقول ان العمل القادم ليس مثل الأعمال السابقة. ولكنه يمرّ بنفس الخطاط ان تحدي فلسطين تحد شديد، وتحد على مستوى اكبر من ان يكون تحدياً شخصياً، او تحدياً للامة العربية. فالاحداث من السهل والكثير منها معروف، وتاريخ الاحداث موجود.. هذا شيء ولكن صياغتها وكتابتها في عمل ادبي ومن خلال تصور أدبي ما يزال هو التحدي الذي اريد ان أنتهي منه.. وأرجو ان نلتقي، ويسعدني ان أعرف رأيك، سلباً او إيجاباً في هذا الذي سأغامر به.

*** هنا يخطر لي ان اسأل: حين تكتب رواية، او تشرع بكتابة رواية.. هل تستعين بعوامل مساعدة: بقراءات، باستقصاءات.. ببحث ميداني مثلاً؟**

- في الرواية الأخيرة عن فلسطين كان هذا موجوداً فعلاً. وفي رواية لي اسمها «حكاية تو» كانت عن احداث تجري في السجن في مصر، والاعتقالات.. أيضاً سألت بعض الذين كانوا في السجن سواء كانوا من المسجونين، او السجانين.. حتى مدير عام السجون في ذلك سألته واستمعت لروايته للحوادث التي دارت في ذلك. طبيعي ان الرواية واقع يختلف عن الوقائع. لم اقم بتحقيق صحفي.. لم أنقل الوقائع كما سمعتها.. ولكنها كانت تستفزني لكتابة مواقع آخر مستمد من هذه الوقائع. والأحداث ليست لها صلة بالأحداث السابقة، ولكنها تعبر عما كان يجري في السجون بصورة ما، تعبيراً اصدق من الوقائع نفسها، كما قد يتصورها البعض.

*** وبقية الأعمال الروائية لك؟**

- أيضاً تستطيع ان تقول ان «زينب والعرش» و «الرجل الذي فقد ظله» وليدتا دراسة ميدانية لأنني كنت أعمل في الصحافة، في جميع المناصب، فاذا كنت قد كتبت عن صراع مناصب في «زينب والعرش» بين رئيس تحرير ورئيس مجلس إدارة. فأنا كنت

اتولى هذه المناصب كلها. اي أنني عاصرت التجارب بنفسي: كيف يتصرف رئيس التحرير وكيف يتصرف رئيس مجلس الادارة، وكيف تحدث الصراعات، الخ هذا كله أستطيع ان اقول انني مررت بتجربة ميدانية فيه تؤهلني لأن اكتب من خلال الدراسة.

في روايات اخرى مثل الساخن والبارد، كانت من خلال لحظة - ولنسمها: «لحظة، شعر» او «لحظة خيال» - لأنني قضيت رحلة في السويد والدانمارك ومنطقة الشمال حتى القطب الشمالي، وحدث ذات مرة ان دخلت مسرحاً في ستوكهولم واثناء جلوسي في المسرح وقعت عيني على فتاة بين مقاعد الاوركسترا، وكانت لاتفعل شيئاً غير انها تراقب احياناً العازفين، وتراقب احياناً المتفرجين في مقاعدهم، وخطر لي انها زوجة قائد الاوركسترا او زوجة احد العازفين. الرواية تبدأ من هذه اللحظة بخيال كامل لاصلة له بما يحدث، لأنني لم اشاهد هذه الفتاة مرة اخرى، ولم اقابلها، ولا أعرف صدق هذا الذي تصورته، إذا كانت زوجة لأحد، او ليست زوجة لأحد. ولكنني تخيلت ان بداية علاقة قامت بين شاعر جاء من الشرق والتقت عيناه عيني هذه المرأة، ثم وقع بينهما غرام، وكانت الرواية. وهذا لايقوم، بالطبع، لايقوم على دراسة موضوعية.

*** اي انك تحاول أن تؤالف بين الحقيقة والخيال باستمرار؟**

- نعم: . هذا يحدث باستمرار. فاذا عدنا الى رواية «الساخن والبارد»، لاشك ان الذي كان يتحداني في ذلك الوقت إحساسي بالغربة والعزلة، لأني لا أعرف اللغة السويدية وكنت في ذلك وحدي، ولا أجد من أتحدث معه. . كنت اشعر بغربة شديدة، ربما كان هذا الشعور بالوحدة هو الذي دفعني لأن اتخيل هذه المغامرة العنيفة مع إمرأة في السويد، بينما لم تحدث في الواقع. حقيقة كان ذلك نوعاً من التخلص من الشعور بالوحدة بصورة هذه الرواية. . وقد حوّلت الخيال الى واقع ممكن. .

*** لكن الخيال لايشط بك باستمرار. . تحاول اخضاع الخيال لمنطق الواقع. .**

- الواقع، وليست الوقائع من ناحية. . والواقع الفني من ناحية اخرى، لأن عالم الفن لابّد ان يكون له كيانه العضوي المتماسك لأنه كيان قائم بذاته وإذا افتقد تكوينه ككيان متماسك يفقد وجوده. . يصبح مجرد أشياء متناثرة وشذرات وطرائف مضاف بعضها الى بعض دون ان تكوّن في نفس المتلقي شعوراً متكاملاً.



السرداب رقم ٢

▪ رواية

الفصل الثاني

▪ يوسف الصائغ

ساد السرداب حداد حقيقي زاده الخوف والقلق قتامة . . .

كان فراش «عبدالله» الفارغ، يطالعهم، فيثير فيهم احساساً بالذنب، لم يعرفوا كيف يعبروا عنه، الا بتبادل الاتهامات . .

قال بعضهم ان «عبدالله» انتحر.

- كل ذلك بسبب «العرجه»

- بل «الشكرجي» هو الذي قال ان عليه ان ينتحر . . .

- وما ادرانا انه انتحر . لعله اصيب بالدوار فسقط . . .

أو لعلهم هم الذين قتلوه . . . دفعه الحارس فسقط . . .

وعلق العجمي على كل هذا؛ وهو ينظر الى ابو الشلغم» .

- اذا جرى تحقيق - وسألوني . . فساحكي كل شيء . . .

لكن اي تحقيق لم يجر . كما كان متوقعا الا اذا اعتبرنا استدعاء «العجمي» والدكتور «احسان» والاسئلة التي القيت عليهما باهمال تحقيقاً . . ورويداً رويداً كان على صورة «عبدالله»، ومأساته ان تشحب فما عاد يذكره احد، سوى «سمير» و «ابراهيم المصور» . كان «ابراهيم» لا يفتأ يردد «نحن الذين قتلناه» فيرد عليه الدكتور «احسان» . . .

- بل هم الذين قتلوه يا «ابراهيم» .

فلا يجد «ابراهيم» مايقوله سوى عبارته المشهورة:

- الله كريم . .

يقولها بحرقة، ثم ينكفيء على نفسه ويروح يردد احدى اغانيه . بهدوء وحزن عميقين ويسمعه الاخرون فيقتربون منه، ويصغون اليه، بشغف حقيقي . . .

وزادوا على ذلك - فراحوا، اذا تأخر الليل يناشدونه بالحاح ان يغني:

- غن يا «ابراهيم»

- ماذا اغني . . .

- اي شيء . . .

- ويضحك محرجاً ويقول لهم:

- حين تطلبون مني ان اغني، اجد الامر صعباً، ولا اعرف عند ذاك، ان اغني كما اريد . . . كان صوته قوياً، وجميلاً، فيه فتوه، وعافية، وكان عدا ذلك يتقن اللحن والاداء، لولا انه كان يخطيء في الكلمات . . فيقولها على هواه . . .

ذات امسية، حين كان «ابراهيم» مستغرقاً في احدى اغانيه، وقف آمر المعتقل عند النافذة وصاح:

- من هذا الحمار الذي يغني . . . ؟

سكت الجميع . ومن جديد صاح الآمر:

- من هذا الذي كان ينهق بينكم؟

مارد احد . . وخاف الجميع من ان ينظروا الى «ابراهيم» وسمعوا الآمر يقول:

- جبناء . . لو كان هذا الذي يغني شجاعاً، لوقف وقال انا»

عند ذاك، قام «ابراهيم» من مكانه، وتقدم من النافذة وقال بصوت واضح:

- أنا الذي كان يغني . . .

- من أنت؟

ـ «ابراهيم» . . .

كان يرفع عينيه الى النافذة حين يقف الآمر، وابتسامة عريضة تملأ وجهه . . .

ـ أنت جبان . . . لو كنت شجاعاً لقمت من البداية . . .

ـ تردد «ابراهيم» هنيهة، واجاب:

ـ في البداية سألت عن الحمار الذي يغني . . وما كان السؤال يخصني . . .

ـ أنت حمار . . وابن حمار . . .

واضاف مباشرة!

ـ ممنوع الغناء . . .

ثم غادر النافذة وهمس «ابراهيم» بصوت سمعه كثيرون «الله كريم» . . .

في اليوم التالي، غنىٰ «ابراهيم» من جديد فعل ذلك دون طلب من احد وانقسم المعتقلون . . قال له «العرجة» . .

ـ اسكت يا «ابراهيم» . . . لاتخلق لنا مشاكل . . .

وايدهم «العجمي»، في حين قال «مرتضىٰ الشكرچي».

ـ دعوه يغني . . ليس الغناء جريمة

وقال «كاكا كريم» من مكانه:

ـ غن «كاكا» غنِ . . لاتدير بال . . بابا الآمر خرج منذ ساعة . . .

وما كان ابراهيم بحاجة الى كل ذلك . . . غنىٰ تلك الامسية والامسية التي تلتها، ولم يعترضه احد . . . ولكن الآمر ضبطه بعد ايام . . .

كان الوقت يقارب الحادية عشرة ليلاً . . وحين ابتدأ «ابراهيم» يغني، حذره «سمير»:

ـ الآمر جاء قبل قليل . . اسكت . . .

لكنه لم يبال . . ظل يغني، حتى سمعنا وقع اقدام قرب النافذة تلاها صوت الباب وهو يفتح . . وصاح العريف:

ـ ابْراهيم . . تعال الى هنا!

خرج ابراهيم . . . واغلق الباب . . . وهمس العجمي:

ـ سيعاقبونه . . .

ـ كل هذا لأن «ابو الشلغم» يعجبه ان يغني ابراهيم . . .

ـ أنا؟ . . .

ـ بل «كاكا كريم» . . .

ـ هش . . .

حاولنا ان نصغي لنعرف مايجري فوقنا، ولكننا لم نسمع شيئاً . .

وطال غياب ابراهيم؛ فزاد قلقنا . قال المحامي:

ـ ما كان يصح ان يغني . . .

فسأله الدكتور احسان:

ـ لماذا . . هل الغناء مخالف للقانون؟

ـ أجل . . . الآمر هنا، هو الذي يسن القوانين . . .

غاب «ابراهيم» اكثر من نصف ساعة، ثم فتح الباب . وسمعنا صوت القفل والسلسلة ثم صوت العريف، وهو يقول:

ـ على مهلك . . . احذر ان تقع . . .

وانتظرنا هنيهة، ثم رأينا ابراهيم يبرز من عتمة المدخل، وعلى وجهه بقايا دم مغسول وعلى شفتيه ابتسامة يابسة . . . اما ملابسه، فكانت مبقعة بالدم .

●●●

كان «ابراهيم» قد اعتقل قبل بضعة شهور، وجرى التحقيق معه، ثم اودع السرداب، على امل ان يحال الى المحكمة، او يطلق بكفالة، وها قد انقضىٰ على ذلك اربعة شهور وما من نتيجة .

وخلال هذه الشهور استطاع «ابراهيم» ان يكسب حب الجميع . ربما لانه كان يسلك بطيبة واصالة أو لروح التعاون التي كانت يتحلى بها . . هذا عدا عن مرحه، ومواهبه . . .

كان يهرع الى اي معتقل يراه في حزن او ضيق فيحاول مساعدته، والتخفيف عنه، واذ لم يكن يملك الكثير ليقدمه، فقد كان يستعين . ببراعته، في سرد القصص، والحكايات، وهي في الاغلب قصص حقيقية عاشها، في طفولته وشبابه، او اثناء عمله كمصور شمس في شارع المحكمة . وكان يغني . . ويحفظ الكثير من النكات . . وبينها نكات كثيرة من هذا الصنف الداعر، الذي كان يتضايق منه «العرجة» ومع هذا يصغي اليه، من طرف خفي، ويضحك، على الرغم منه .

ما كان معين «ابراهيم»، لينضب، في هذا المجال . . مستعيناً

بخيال غني، حتى انه يجيد اختلاق القصص والمغامرات . . .

وقد زادت قصة تحديه لآمر المعتقل، من حب الاخرين، واحترامهم له . .

سألته بعد ان توطدت بيننا العلاقة :

- بتى تزوجت ياابراهيم؟

- كان عمري اقل من عشرين سنة . كانت جارتنا وانذاك كنت شريراً حقاً . صدقني كنت لا اتورع عن ارتكاب اي شيء . . وماذا تتوقع؟ ابنٌ لأب تزوج ثلاث مرات . . وطلق امي . . لقد ربيت في الشوارع . . والباقي عليك . . .

- يعني؟

- يعني كانت جارتنا . وذات يوم، قالت لي أنني ينبغي ان اتزوجها . . شتمتها، ولم أصدق، أنني المسؤول عما جرى لها . . وحاولت الهرب منها . . كيف اتزوج، واسمي بعد لم يأت للعسكرية؟ . . ثم جاء أخوها ووضع السكين على رقبتي . كان عملاقاً، وكنت فتى صغيراً . . وهددني . . قال لي : اما أن تتزوجها أو اقتلك . . .

- ثم ؟

يضحك ابراهيم ويقول :

- تزوجتها . .

- تحبها؟

فنظر الي بعينين صادقتين باسمتين ولا يجيب . فاسأله :

- آهي جميلة؟

يحمر وجه «ابراهيم»، ويقول :

- لا يصح أن تسأل هكذا . . . أما رأيتها في المواجهة؟

- والاولاد . . .

- او . . كأننا في تحقيق . . . عندي خمسة اولاد . . . وبعد؟

- سؤال واحد . . . كيف اذن بدأت تهتم بالسياسة؟ . .

- أيه اسئلة هذه؟

يقولها متضايقاً . . فاسكت، ويسكت . واتذكر، كيف عيره «أبو الشلغم» ذات يوم . أنه جبان . . وأنه اعترف بكل شيء . . عند ذاك انسحب «ابراهيم» وقعد في مكانه حزيناً ولكن «ابو الشلغم» لم يلبث بعد يوم، أن جاء اليه وعانقه، واعتذر منه، ورأيت عيني «ابراهيم» تدمعان ، تلك الليلة . . .

في صباح اليوم التالي، استيقظ « ابراهيم »، وقد تورم انفه من أثرالضرب . . واحاطت بعينه اليسرى هالة زرقاء، ووجد صعوبة شديدة في أن يغادر فراشه . ـ ولكن المعتقلين ـ كل المعتقلين، احاطوه، بالرعاية . . . جاءه «الشكرجي» بقليل من اللحم المعلب وببصلة صغيرة . . ودس تحت وسادته علبة سكائر . . وقد كان ذلك حدثا ليس له مثيل . . "فالشكرجي" ليس كريماً بطعامه، على وجه الخصوص . . وظل أبو « الشلغم» قربه يلبي له حاجاته، ويمازحه، بطريقته الخشنة . . وهو لايفتأ يقول له :

- لا تهتم، أبو ميسون وهذا اسم ابنته الكبرى ـ الله كريم . . .

ويردف كلامه . . بتلك الاشاره البذيئة . . . والدكتور «احسان» نفسه تخلّى عن تحفظه على نفسه كطبيب، فدس «لابراهيم» بضع حبات من الدواء ، واوصاه أن لا يخبر احداً . . . حتى «أبو النمنم» الذي ما كان ليغادر مكانه قط . قام، . وجاء فجلس على فراش ابراهيم، صامتاً . . . وسط عجب الجميع، وتعليقاتهم . .

ولكن ابراهيم كان يتألم . . ظل كذلك بضعة أيام، ثم لم يلبث أن استعاد مزاجه قليلاً. كان يشغله أن آثار الضرب ماتزال ظاهرة على وجهه . . فكيف حين ستجيء المواجهة بعد أيام؟ . . . كيف يظهر أمام زوجته واولاده، والجروح ماتزال واضحة على وجهه؟

ليلة المواجهة ، ظل يجهد، في ان يداري قلقه بالمرح والمزاح، لم تكن الزرقة حول عينه قد اختفت . . والجرح الذي عند فمه، ترك بوضوح اثراً يابساً . . فهو لا يستطيع أن يحلق وجهه بسهولة . . واقترح عليه «أبو الشلغم» أن يلف وجهه «بغطرة» . . .

ثم حلت المواجهة . .

ولكن زوجة «ابراهيم» لم تأت . . .

ظل منذ الصباح، وهو متلفع «بالغطرة» يتطلع الى النافذة، ويحاول مداراة لهفته، ولكن أحداً، لم يناد على اسمه . . وبدأ الوقت يتقدم . . ثم انتهت المواجهة، وعاد المعتقلون الى السرداب ، وأجري التعداد، واغلق الباب . . .

عند ذاك ، تكوم «ابراهيم» على فراشه، وغطى راسه، وبدا كأن غرق في نوم عميق لم يستيقظ منه حتى تأخر الليل . كان

الجميع نائمين تقريباً. ان المواجهة، رغم كل شيء، تتعبهم وترهق اعصابهم...

في تلك الليلة، سهرنا لوحدنا، وبقينا نتحدث، حتى طلع الفجر...

قال لي، انه حزين، وقلق لان زوجته لم تأت لمواجهته.. واضاف:

- تدري؟... دائماً افكر بالمرحوم «عبد الله».. مظلوم، ونحن بغبائنا زدناه ظلماً.. ترى ماذا حل باولاده.. بزوجته؟.

- عندهم اعمامهم.. واخوالهم.. لن يموتوا جوعاً..

- اطرق قليلاً، وقال:

- صحيح... لكن ماحالة الذين لا يجدون من يرعاهم ويساعدهم.

ثم اقترب مني، وقال بصوت خافت:

- اسمع.. لقد جعلنا المعتقل عائلة واحدة... ولابد أن أحكي لك.. لابد ان احكي لاحد ما اعانيه... طبعاً. ماسأقوله يجب ان يكون بيناوحدنا...

- هل تشك في ذلك؟

- لا. أبداً. ولكنها كلمة تقال.. لا تزعل.

وسكت قليلاً... ثم قال وكأنه يحدث نفسه...

- لولا زوجتي واطفالي. لماكان عندي أية مشكلة.. ليس الاعتقال صعباً.. حتى ولا التعذيب..

لقد مرت في حياتي ظروف هي مثل الاعتقال والتعذيب.. بل أصعب أحياناً...

اجبته مهوناً:

- اكثر المعتقلين، تركوا وراءهم زوجات، واطفالاً

قاطعني بشيء من التعب:

- سترى بعد ان احكي لك - ان حالتي لاتشبه حالة اي منهم... تصور. ليس لزوجتي أي مورد.. وأهلها لا يعينونها... أهلي لا يعترفون بها...

- معقول؟ هل يعقل انهم سيتخلون عنها وعن أولادها؟...

- معقول جداً.. لقد كان أهلها يضغطون عليها دائماً أن تنفصل عني. وزاد حقدهم عندما عرفوا انني أعمل مع «الجماعة». جاء مرة أخوها الكبير - نفس الاخ الذي هددني أن يقتلني ان لم اتزوجها - أصبح الآن غنياً وصاحب أملاك - جاء وطلب منها أمامي أن تنفصل عني. قال لها: ان لم تفعلي.. فلا نعرفك.. ولا تعرفيننا.

قلت لأخفف عنه:

- ولكنهم حين يرونها في هذه الحالة - لابد ان يساعدوها.

هزّ رأسه بيأس:

- أنت تقول ذلك، لأنك لا تعرفهم..

- ولكنها ستجد وسيلة ما... تبيع الاثاث.. تستدين.

ضحك «ابراهيم» بمرارة:

- ماذا تبيع؟ اتحسب انها ابقت شيئاً تستطيع بيعه، وما باعته حتى الان؟ ثم ممن تستدين؟ وكم؟ والى متى.. وكيف ستفي الدين؟

- توكل على الله.. لا بد من وسيلة.. والا فكيف تراها تعيش؟

فتح «ابراهيم» عينيه متنصراً وقال:

- ها أنت تصل الى لب القضية.. تسأل السؤال الذي لابد ان يخطر ببال اي عاقل.. كيف تعيش هي واطفالها.. هذا السؤال هو الذي يعذبني...

كان يقول ذلك، وفي صوته ووجهه مرارة لم ارها من قبل...

وسمعته يضيف:

- كنت اعرف انها لن تأتي هذه المواجهة. ففي المرة السابقة، طردتها..

- طردتها؟.. لماذا؟

تنهد ابراهيم، وطلب سيكارة، ثم اشعلها، واستطرد:

- في المواجهة الماضية جاءتني وهي تحمل كمية من الفاكهة، والمعلبات قدرت ان سعرها لايقل عن خمسة دنانير، ثم اعطتني ثلاث دنانير لمصروفي. وماكنت استطيع ان اسكت.. كيف اسكت؟ قلت لها: من اين كل هذا؟ قالت: استدنت.. خفت ان اسألها ممن.. ولكني صرخت بها: تستدينين لتأتيني بمعلبات وفاكهة؟ لماذا لم توفري هذا المبلغ لمصروفك ومصروف الاولاد؟

سكت من جديد. وسكت.. ماذا كان بوسعي ان اقول؟. سألني وهو يسحب نفساً عميقاً من سيكارته:

- هل اثقل عليك؟

- ابداً

قال :

ـ انـا مولـع بالتـدخين . . ولكنني بصـراحـة ، لا اريـد انفاق فلس واحد على السكائر . واعرف انني يجب ان اترك . . ولكن سيكارة منـك ، او من الاخـرين الـذين اعتبـرهم قريبين مني . . لن تثقـل عليكم كثيراً . . .

ـ ماهذا الذي تقوله؟

ـ حين اثقل عليك . . قل لي . . .

ثم ضحك :

ـ كلنا هنا ، يثقل على صاحبه . . احدنا يؤذي الاخر ، بدون داع ، ذلـك بسبب الضيم الـذي نحن فيه . . اتذكر يوم اختصمنا انا وابو الشلغم؟ صدقني لم احقد عليه ولكنني حزنت . . .

ـ ابو الشلغم خشن حقاً . . ولكنه طيب القلب . انت تعرفه اكثر مني . . .

ـ ادري . ولكنني حزنت لحـالتنـا ، لمـا وصلنـا اليـه . . . وحزنت لانني اعترفت حقاً . . . ولان ذلك لم يكن هيناً علي . . . انا لست جبـانـاً . . ولكنني كنت ارى ماسيحـل بزوجتي واطفـالي ان هم تركـوني مدة طويلة في الاعتقـال . . لهـذا السبب وحـده ، وليس لغيـره . . لقـد كان عنـدهـا بعض ماادخـرتـه ، وقـدرت ان ذلـك سيكفيهـا شهـراً او اكثـر قليـلاً وقلت بعـد ذاك تبيـع لوازم البيت ، وتتدبر الامر ، حتى يطلق سراحي . . لم يخطر ببالي انهم سيبقونني طول هذه المدة قلت له :

ـ قدم عريضة اخرى ، واطلب اطلاق سراحك بكفالة . . .

ضحك بمرارة ، ولم يجبني . . .

كان الفجـر يوشـك . . وتحـدث احـد المعتقلين في نومـه ، يخاطب زوجته وقال كل منا لصاحبه تصبح على خير . . .

بعـد ايـام قرر «ابراهيم» ان يترك لحيته تطول . . . «لن احلقها الا يوم اطلاق سراحي . . . » اعلن ذلك للجميع . وسأله «كاكا كريم» .

ـ بابا . . . تريد تصير درويش؟

وراح الجميـع يعـابثونه وهو يضحك ، ويمسد على ذقنه ، كأنه يتخيـل لحيـة وهميـة . ومنـذ ذلـك اليـوم اصبحت اللحيـة شغله الشـاغـل . . . انـه يتطلع اليهـا يومياً في كسرة المرآة التي يخفيها تحت وسـادتـه ، ويروح يمشطها ، كأنه يستعجلها ان تطول ، وهو يرد على تعليقات الاخرين . . .

كل المعتقلين . راحوا يتابعون لحية «ابراهيم» ويتابعون عنايته بهـا ، ويبـدون اراءهم . . ولقـد كان هو سعيـداً ، بذلـك ، يسأل الجميع ، واحداً واحداً عن لحيته . . قال لي مرة :

سلمـان المحـامي . . متضـايق مني ومن لحيتي تصـور انه الوحيد الـذي لم يسألني عنهـا . . . ضحكت ، واوضحت له ان المحامي رجـل قليـل الكـلام ! ! . وذاك ، لايعني انه لايهتم «بلحيتك» ولكن «ابراهيم» قرر ان يسأل المحامي :

ـ استاذ سلمان . . مارأيك بلحيتي . . .

ابتسم المحامي وقال «لابراهيم» .

ـ ليس الان . . ساقول لك رايي ، عندما تكتمل . . وتصير لحية حقاً . . .

بعـد بضعـة اسـابيـع ، صـارت لحيـة ابـراهيم لحيـة حقـاً : لحيـة كستنـائيـة اللون ، داكنـة وكثـة ، اضفت على وجهـه وسامة ، فبدا بعينيه الزرقاوين ، اقرب لملامح رجل اجنبي .

وزاده ذلك ولعاً بها ، ونسي الغناء .

سأله الدكتور ذات ليلة . .

ـ الا تحن الى الغناء؟

قال ضاحكاً :

ـ بلىٰ والله . . . ولكنه هددني ، ان عدت ، ان يمنع عنكم المواجهة .

واظلم وجهه ، وقال وهو يتنهد :

ـ الله كريم

ثم راح يقص علينا ماحدث تلك الليلة حين اخذوه الى الآمر :

ـ تصـوروا . . كان على مكتبـه قدح من العـرق . . وخيـار . . وطماطة . . كان يسكر . . !

ـ الم تكن خائفاً؟

ـ طبعاً . . كنت خائفاً . فالحرس لم يأخذوني الى نزهة . وصدقني يادكتـور . . ليس الخـوف من الاذى الجسـدي بقـدر ماهـو من الاذلال والاهانة .

ـ وبعد؟

ـ وبعد؟

ابتسم ابراهيم ، كمن يتذكر مباراة حامية خاضها واستطرد :

- طلب مني الآمر حين وقفت امامه ان اشرب . . اي والله . . ابن القحبة ، كان يريد ان يلعب بي . قال لي «خذ لك مصه . . » . . كان ثملاً قليلاً . . وقلت في نفس، انه يبحث عن ذريعة للاعتداء علي . وهكذا ، فانا اذ تجرأت ، ونفذت مايريد ، فسيجد حجة ليضربني . . وان لم افعل . . فسيضربني . . واعاد الطلب :

- اشرب . . .

في هذه المرة ، شاركه الحرس الواقفون خلفي طلبه ، رددوا مثل الكلاب وهم يبتسمون : -

- اشرب ياابراهيم . . . اسمع كلام الآمر . . .

وسألني :

- كم مضى عليك ، منذ ان ذقت العرق اخر مرة؟

- ثمانية شهور . . .

- اشرب اذن . . خذ لك مصة . . .

وعند ذلك قلت لنفسي : ابراهيم . انت مضروب لامحالة . فاشرب . العب به أنت ايضاً . وعند ذاك ، وفجأة شعرت بحاجة حقيقية للشرب لم احس مثلها في حياتي . . وقررت ان اخذ الكاس واتجرعها كلها دفعة واحدة . .

- وسأله احدنا

- وبعد؟

اجاب ابراهيم متلذذاً :

- وبعد . . وبعد . . لماذا العجلة . . ان الليل طويل . . كنت قد قررت ان لا احكي القصة لاحد . . هددني ان أنا حكيتها ، فسيضربني مرة اخرى . . ولكن ، الان مادام "العجمي" و«العرجة» نائمين استطيع ان اتحدث مطمئناً . .

واستطرد :

- حين قال لي للمرة الثانية ان اخذ مصة . عددت في سري . واحد . . اثنان . . ثلاثة . . وهجمت على الكاس ، ورحت اكرعها دفعة واحدة . وحين افاق الآمر من المفاجأة ، كنت قد اوشكت ان اتي على كل مافي كأسه . . وسمعته يقول :

- لا ياابن الكلب . . شرب القدح كله . .

وبصق علي . . لم أبال كانت الجرعة كبيرة ، وقد احرقت حنجرتي وملأت صدري حرارة ، وانتظرت ان يضربوني . كان قلبي ينبض في اعماقي بقوة . وكنت فرحاً وقلت في نفسي ، بعد لحظات سيفعل الكحول مفعوله . . ولست ادري ماالذي سارتكبه من حماقات . . .

كان الآمر قد نهض واقترب مني ، وخيل لي انه سيبصق على مرة ثانية . واخافني ذلك . . لو تدرون كم يؤلمني ان يبصق احد علي . ولكنه لم يفعل . قال بابتسامة صفراء :

- الان وقد شربت . . غن . . .

كنت وهو يحدثني اتطلع الى صورتي ، في المراة الصغيرة المثبتة على الجدار . واهانني وجهي . فاحسست بالرثاء لنفسي . . وعلى غير ارادة مني ، وجدت نفسي اساله :

- ماذا اغني؟

ولست ادري لماذا بدا لي صوتي ، ذليلاً وموحشاً . ربما لانني احسست انني اوشك ان اغني حقاً . . خطر لي لوهلة ان انتقي اغنية ما . . تستطيع ان تهدم جبل الحزن القاعد على قلبي . ولكنني تذكرتكم . وقلت انكم لابد ستسمعون صوتي - وستحتقرونني . . تذكرت «الشكرچي» بالذات ، وسمعت الآمر يقول من جديد :

- غن ياابن القحبة . .

وقبل ان يكمل جملته هجموا علي وراحوا يضربونني . .

- وبعد . . .

- هذا هو . . .

وابتسم ابتسامته الواسعة ، وراح يمسد على لحيته . . . في حين سكت الجميع . كانوا كانما يستذكرون مظالم مشابهة عاناها كل منهم وفسد الليل . . .

تثاءب سلمان المحامي بعد قليل . وقال انه سينام ، ثم غطى الدكتور احسان وجهه بالمنديل وقال «تصبحون على خير» فقمنا انا وابراهيم ، واستلقى كل منا على فراشه . قال ابراهيم :

- كنت اريد ان استشير المحامي ، فقد يكون له راي في قضيتي . . ان كانوا سيحيلونني الى المحكمة . . او ان كان هناك امل في اطلاق سراحي . .

قلت له :

- سينصحك بان تقدم طلباً لا طلاق سراحك بكفالة . . لماذا لا تقدم ياابراهيم؟

اجابني منفجراً :

ـ كفالة.. كفالة.. انت لاتفهم!

ثم اعتذر مباشرة

ـ سامحني. ولكنكم حين تتحدثون عن الكفالة، افقد اعصابي؟.. الا ترى.. من يكفلني؟

ـ اي أحد...

ـ أي أحد؟... كيف اي احد؟

ـ احد اقاربك.. معارفك.. اصدقائك...

ضحك بمرارة:

ـ هل تصدقني، اذا قلت لك انه مامن احد يستطيع ان يكفلني.. لماذا لا تحاول ان ترى... كل الذين اعرفهم، فقراء ولن يقبلوا كفالتهم. وحتى اذا امكن قبول كفالتهم لي.. فهم يخافون

ـ ولكن.. ماالضير في ان تجرب.. جرب.. وسترى

هز راسه بيأس، وقال بحزن:

ـ انظر.. ها أنت من جديد، تخرجني عن طوري. لقد جربت ورأيت.. بعثت بها.. زوجتي الى كل الذين قدرت انهم يمكن ان يساعدوني.. و....

سكت. وغرق العالم كله في الصمت.. ثم سعل الحارس سعالاً حاداً وشتم نفسه شتيمة بذيئة.. فابتسمنا، ورحنا ننتظر النوم...

في اليوم التالي استشار «ابراهيم» سلمان المحامي، فنصحه بان يقدم طلباً جديداً لاطلاق سراحه. قال ابراهيم:

ـ مالفائدة... لقد قدمت عدة طلبات؟.

ـ لن تخسر شيئاً... وساكتب لك الطلب بنفسي.. ومن يدري قد يكون فيه الفرج...

ـ هل تعتقد ذلك يااستاذ...

ـ ربما

ـ هل تعتقد ان هناك املاً... عشرة بالمئة مثلاً...

ـ بل خمسين بالمئة...

ـ صحيح؟

وكتب له المحامي الطلب، وحين انتهى جاءه ابراهيم، بصورة، تضم اطفاله الخمسة وقال له:

ـ هل يمكن ان ارفق الصورة بالطلب؟

تطلع اليه المحامي، رويداً، ثم ضحك. فقال ابراهيم:

ـ ادري.. ان الامر مضحك... ولكن، ان كان لاينفع فهو لن يضر.. قد يراها احدهم ممن له اطفال ويفهم... او يرق قلبه...

كان عدد من المعتقلين يتابعون مايجري، وهم لايخفون تندرهم لطلب ابراهيم الغريب. ولكن المحامي، قال لابراهيم...

ـ لا بأس... فالامر كما تقول، ان لم ينفع فلن يضر... ولكنك ستخسر الصورة...

ـ لا بأس عندي غيرها...

ثم تناول العريضة، وطلب ان يقابل «كاتب» المعتقل، لتسليمها.. فضحك منه الكاتب.. وهز راسه، وهو يردد انه لاول مرة يرى طلباً لاطلاق السراح، من هذا النوع...

صارت «عريضة» ابراهيم، منذ ذاك اليوم موضوعاً جديداً، يشغل المعتقلون فيه انفسهم.. لقد ساعد ذلك على ان يكون لابراهيم حلم يتشبث به.. ظل يغذيه يوماً بعد يوم..

احصى الايام التي سيستغرقها وصول طلبه، ثم الزمن اللازم للبت فيها.. والمدة الكافية لوصول الامر باطلاق سراحه.

ـ ثلاثة اسابيع.. قولوا خمسة.. ومن يدري.. لعلي بعدها ساكون مطلق السراح.. لقد اطلقوا سراح كل الذين اعتقلوا معي.. عند ذاك ستكون لحيتي قد طالت اكثر مما ينبغي وسيأتي الكاتب «فينحني» على النافذة، وهو يبتسم ويقول:ابراهيم حقي عبدالرحمن... انت يابولحية، ارتد ملابسك. فأسأله، وانا احدق في وجهه ـ فان اعرف وجهه عندما تكون عنده اخبار خير ـ ماذا ياسيد اسماعيل، هل وصل الامر بهذه السرعة؟ فيقول لي: انت ماعليك.. ارتد ملابسك وكن حاضراً...» وساتسلق النافذة، وانظر ان كان هناك شرطيان في انتظاري، كما هي العادة...

ويعلق كاكا كريم بصوت يسمعه الجميع:

ـ بابا.. هذا يحكي بنومة...

فيضحكون.. ويضحك معهم ابراهيم ويستطرد مخاطباً الـ (كاكا)...

ـ صدقني ياكاكا، سيطلقون سراحي... وحق هذه اللحية...

وسأله احد المعتقلين:

ـ ونحن ياابراهيم؟
انكسر حلم ابراهيم رويداً، ولكنه سرعان مااستعاد مزاجه، فقال له:
ـ وأنت ايضـاً سيطلق سراحـك. . صدقني. منـذ طالت لحيتي. كشف عني الغيب. . .
ويسأله «العرجة»؟
ـ وأنا؟. . .
ـ أنت لا
ـ لماذا ياابن الكلاب؟
ـ أنت لم تنتـه قضيتـك بعـد. . . ولسـانـك طويـل فوق ذلك. . وسرقت بالامس الصابونة من حسين ابو النمنم.
يضحك المعتقلون، ويشجعونه على المزيد، ويسأله «الشكرجي»:
ـ حسنـاً ياابـراهيم. . جاء الكـاتـب. . وقـال لك ان تكـون مستعداً. . وبعد؟
ـ عند ذاك. . اسمعوا جيداً عند ذاك. وهذا نذر. ساجلس واحلق لحيتي. . . لن احلقهـا، الا يوم اطـلاق سراحي. . . وبعـد ان احلق ارتـدي ملابسي، واستـدين حذاء احـدكم. . فقـد اضعت حذائي في التحقيق. . .
ويقول له ابو الشلغم:
ـ مامن حذاء يصلح لقدمك. . .
ـ حسنـاً. . ساخـرج من السرداب حافياً. . كما ولدتني امي. . . وبعد ايام آتي، فأزوركم. . . لم يكن «ابراهيم» موفقاً في جملته الاخيـرة، كانت مسـرفة اكثر مما يطيقه معتقلون، ينتظر كل منهم اطـلاق سراحه. ولهـذا تطلعـوا اليه بابتسامة مريرة، كانهم امنوا بحلمه. . وبانه سيكون مطلق السراح بعد ايام، وحين يبقون هم في هذا السرداب ياتي هو ويزورهم. . . اي اسراف!!
قال له «الشكرجي»
ـ واذا طلبوا منك براءة؟
بوغت ابراهيم، وتعثر سياق احلامه. ففكر هينهة وقال:
ـ عند ذاك. . الله كريم. . .
وفتح الباب واعلن مجيء الغداء. .
كان الطعـام الـذي يجلبـونـه يومياً، لايزيد عن خضار رديء سلق كثيـراً، مع خبـز بائت، واحيـانـاً قليل من اللحم. . وكما في كل مرة، تطلع الدكتور «احسان» الى قدر الطعام وقال وكانه يحدث نفسه:
ـ سيصابون جميعاً بسوء التغذية.

●●●

لم يكن قد تبقى سوى يومين او ثلاثـة، على المـوعـد الـذي حدده ابـراهيم في خيـالـه للرد على عريضته واطلاق سراحه. . . حينما حدث ماترك في نفسه شعوراً جديداً بالمرارة. . .
انـه الصبـاح. وقـد كاد المعتقلون ينتهـون من الصعـود الى السطح. . فهم جميعاً يتذوقون جمال الدقائق التي عاشوها خارج السـرداب وقـد اغتسلوا وتخففـوا.ان بعضهم ينفـخ في حيـويـة واخرون يتبادلون النكات. . ويسوون افرشتهم. . .
كان «ابـراهيم» اخـر من نزل ـ وراح يقص ضاحكاً ماكان من امره مع الحارس سعدون ابن الغسالة:
ـ مذ دخلت المـرحـاض صاح بي ابن الغسالة «ياالله ياابو لحية. . انتـه. . انهض» قلت له: «ابتعـد عني قليـلاً ياسعـدون. . ابتعـد لخـاطـر الله. . انت ابن عرب. . عيب. . دعني اقضي حاجتي بسـلام. .» صاح بي وهـو يمـد رأس البنـدقيـة الى الـداخل. . . «قلت لك انتـه. . هيـا»، وحـرت ماذا ارد عليـه. . لم ادر هل اضحك لموقفنا ام اغضب. . ان ابن الغسالة هذا، يرى ترفاً، ان يبقى بني ادم مثلي دقيقـة زائـدة في المـرحـاض. .
ويـريـد مني ان اخسـر هذه الفـرصة التي لا تأتي الا مرة كل اربع وعشـرين ساعـة. . قلت لنفسي: دعه يصيح كما يشاء. . . اهتم بما انت فيه ياابراهيم. . ابق حتى تقضي كامل حاجتك. . ولكنه لم يكتف بالصيـاح. دخـل المـرحـاض ووقف امامي دون حياء. وقال لي:
ـ قم. . انتهى الوقت. .
قلت له بهدوء، وانا مزنوق تماماً. . .
ـ اي وقت ياسعدون؟. . الا ترى حالي؟ اما تخاف الله.
غضب ابن الغسـالة وكش شاربه. وقلت لنفسي، لا بأس. دعني اكسب الـوقت بالاخـذ والـرد معـه وانتهي. . لكنـه سحب مثـل

المجنون ترباس البندقية غاضباً. وصاح بي:

ـ قم.. والا رميتك...

وغلبني الضحك. تصورته يقتلني، وانا على هذه الحالة. وتساءلت ان كنت استحق عند ذاك، ان اكون شهيداً.. اجبته وانا اضحك:

ـ اطلق النار ياسعدون.. ياابن الغسالة.. لن انهض حتى انتهي...

حين قلت له «ابن الغسالة» جحضت عيناه.. وعند ذاك خفت حقاً ان يطلق على النار. ورأيته يهوى على راسي بأخمص بندقيته. فشتمته وضربني.. وهددني بان يشكوني للآمر...

ضحكنا لابراهيم.. ضحكنا كلنا، حتى حسين ابو النمنم، وسلمان المحامي... ولم تمر ساعة، حتى جاء العريف يستدعي «ابراهيم» فخرج، ولم يلبث ان عاد بعد قليل مكفهر الوجه:

ـ ها. خيراً..

ـ شكاني ابن الغسالة...

ـ حسناً.. وبعد...

ـ وبعد؟ ما ان راني الآمر، ووقعت عيناه على لحيتي حتى نسي الشكوى. وقال لي: انزل واحلق لحيتك... اليوم اريد ان اراها محلوقة، والا حلقت لك شاربيك وحاجبيك.. ممنوع!

ضحك بعض المعتقلين. وسأل «الشكرچي»

ـ لا ياابراهيم.. وستحلقها؟

ـ لن احلقها ولو شنقوني...

وعلق سمير:

ـ حرام... صارت لحية جميلة.

ولكنه لم يلبث ان حلقها

جلس حزيناً مقهوراً، وترك «للعجمي» ان يحلقها له وهو يردد (السّلم على الحاجبين والشاربين)...

كان والعجمي يقص له لحيته، لايفتأ يتندر على نفسه ثم يتخذ وجهه فجأة، ملامح مأتمية.. حتى اذا انتهى العجمي، ونظر ابراهيم الى وجهه في كسرة المراة التي تحت مخدته. انفجر ساخطاً:

ـ لن يطلقوا سراحي. مادمت قد حلقتها، فلن يطلق سراحي..

واردف ذلك بصيحته المشهورة: «الله كريم».

حاولنا تلك الامسية ان ننسي ابراهيم لحيته، وان نخفف من السوداوية التي هيمنت على روحه. ولكن عبثاً، كان يجلس في مكانه واجماً. ووجهه الحليق يبدو غريباً، فيه قسوة وقهر، وحين مر العريف بالنافذة. صاح ابراهيم من مكانه:

ـ ممنوع اللحية.. ممنوع الغناء.. ممنوع الضحك.. ممنوع الخراء...

انحنى العريف، فراينا وجهه في النافذة ضاحكاً، وحاول ان يعابث ابراهيم. لكن ابراهيم ظل حزيناً.

حين تأخر الليل، وبقينا لوحدنا انا وهو قال لي:

ـ أنا جبان كما يقول ابو الشلغم. لو كنت شجاعاً، لما حلقت لحيتي.. ليست اللحية جريمة... كان ينبغي ان اتمسك بها، وليفعلوا مايشاون...

ـ لو لم تحلقها.. لحلقوها هم... وجعلوا منك اضحوكة...

ـ ذاك احسن من ان احلقها بنفسي..

ثم اقترب مني، وهمس لي:

ـ اسمع.. ماعدت اطيق الاحتمال... وساهرب..

ـ تهرب؟

ـ اخفض صوتك.. اجل ساهرب.. ماعندي حل سوى الهرب

قلت له مهوناً:

ـ دعنا ننتظر نتيجة العريضة..

هز راسه بمرارة:

ـ انت تعرف ان العريضة هي مجرد مسخرة، طريقة نضحك بها على انفسنا...

ـ والهرب.. طريقة اخرى لان تضحك بها على نفسك... انت تعرف ذلك جيداً.

ـ بالعكس.. انه الطريق الوحيد، والمعقول... والافسيكون مصيري كمصير عبدالله... وراح يحكي لي خطته:

ـ لقد فكرت بالامر جيداً. هل انتبهت للحائط قرب المرحاض؟ انه يشرف على الطريق ولا يرتفع عن الطريق الا مترين ونصف قل ثلاثة امتار... قفزة واحدة واصير في الطريق..

ـ والحرس؟

ـ القضية كلها تعتمد على السرعة والمباغتة..

- واذا وقعت وتهشمت . . واذا لحقوا بك . . . .

- انها مغامرة . . ثم حين افشل ، فلن يزيدوا على ان يعيدوني الى ماكنت فيه . .

- يعني انها غير مضمونة . .

ضحك ابراهيم وقال بسخرية :

- ومـا المضمـون في وضعنـا الذي نحن فيه؟ اليس الهرب ، احسن من المـوت بالجنـون . . . او ارتكـاب جريمـة . . او حتى بسـوء التغـذيـة كمـا يقـول الـدكتـور؟ محـاولـة . . اذا نجحت فيهـا الخلاص . . . والا فبضعة ايام من التعذيب . . ثم اعود كما كنت . . .

- واذا سقطت ومت . .

- الموت هكذا احسن . . .

بدا لي انه يحلم ، مجرد حلم ، ليغطي على احساسه بالقهر ، والا فهل من المعقول ان يفكر بمغامرة كهذه ليس فيها ايما نسبة من احتمال النجاح . . .

قلت له مجاراة :

- حسنـاً . . دعنـا ننتظر نتيجـة العريضـة . . ثم بعدئذ تستطيع ان تفكر بترو في طريقة للهرب تكون مضمونة اكثر . . .

أجابني بضجر :

- ايـة عريضـة . . انت تعـرف جيـداً ، ان لا فائـدة . . . لوكانـوا يريدون اطلاق سراحي ، لفعلوا منذ البداية . . كما اطلقوا سراح الاخرين . .

بعـد يومين عاد ابـراهيم يتحـدث عن الهـرب من جديد . وقد اقتنعت عنـد ذاك انـه ينـوي ذلـك فعـلاً وعبثاً حاولت ان اثنيه عن عزمـه . وفي تلك الليلة لاحقتني كوابيس مرعبة . رأيت في نومي انني اهرب ، اقفز من الجدار ، واصاب بالشلل . . واستيقظت مرعوباً . .

كان السرداب ساكناً ، وابراهيم ينام قربي نوماً عميقاً . وشعرت بالخـوف عليـه . . في المـواجهـة جاءت زوجته هذه المرة ، ولقد رايتهـا عن كثب . كانت تبـدو في نحو الثلاثين من عمرها ، جميلة في عباءتها ، واطفالها الصغار كالعصافير ، يحيطون بها ، وبأبيهم ويسألونه اسئلة مضحكة . وتطلعت الى ابراهيم وسط عائلته ، كان يبدو هادئاً ومرحاً . وحين انتهت المواجهة ، نزل يحمل ماجاءته به زوجته . . اكياس ورقية فيها فواكه وسكائر ومعلبات . . فضلاً عن صرة ملابس نظيفة .

في تلك الليلة ، سلك بمـرح ، ومـازح الجميـع . وحين سألـه «ابـو الشلغم» عن سر فرحـه . قال له وللجميع ان زوجته راجعت الهيئـة التحقيقيـة ، فاخبـروهـا ان الامر باطـلاق سراحه سيصدر خلال يومين او ثلاثة . . .

ضج المعتقلون لهـذا الخبـر . كان اي خبـر عن اطـلاق سراح احـدهم . يحـدث عنـدهم ردود افعـال متنـاقضة ، هي مزيج من الفرح والحزن والامل واليأس والحقد والمحبة . . وقد اراحني ان يجيء الامـر ، وهو في اشد حالات يأسه . فيكفيه مغامرة الهرب ، ونتائجها الخطيرة . . .

احـاط به الجميـع يسألـونـه باهتمـام لعلهم يجـدون عنـده معلومـات ، تفيـدهم هم ايضـا اذا قدمـوا طلباً لاطلاق سراحهم : ماذا كتب المحـامي في العـريضـة . . هل توسـط بأحـد لتمشيـة المعاملة . . . من الذي قال لزوجته انهم سيطلقون سراحه . . . .

اسئلة كثيرة ، كان يرد عليها ابراهيم بصبر . . .

لكن الـذي ضايقنـا - هو «ابو الشلغم» كان يجلس بعيداً ، ويبتسم كأنـه لايصدق الخبر بل قد عبر عن عدم تصديقه بخشونة ، اثارت حنق ابراهيم . قال امام الجميع :

- لقد كذبوا على زوجتك . . انت وانا وامثالنا . لن يطلقوا سراحهم . . .

- لماذا؟

سأله «ابراهيم» بعصبية .

- منـذ سنـة ونحن في هذا السـرداب . . . حسنـاً . هل اطلق سراح احد منا؟ ها؟

المعتقلون هنـا ، لا يطلق سراحهم ، وانت تعـرف ذلـك جيـداً . انظروا . . لم يخرج احد من هذا السرداب ، الا المرحوم «عبدالله» . . .

صدمنـا هذا الـرأي القـاسي . وراح كثيـرون ينـاقشونه ، كانما يدافعـون عن قضـاء سينـزل بهم . وبشكل خاص «الشكرچي» . حتى كاد الامر يتطور بينهما الى عراك بالايدي . . .

عندما نام الجميع قلت لابراهيم . انني سعيد لاطلاق سراحه ، رغم انني سافتقده كثيراً . وقد دهشت حين جابهني بسخرية :

ـ هل يعقل انك صدقتني؟ هل صدقت انهم سيطلقون سراحي؟
ـ ولم لا؟ اليس الخبر صحيحاً؟
ـ طبعاً غير صحيح . . . ابو الشلغم هذا نغل . . . لم ينطلِ عليه الامر . . لن يطلق سراح اي معتقل من هذا السرداب .
ـ اذن فمن اين جئت بهذا الخبر؟ . . .
ـ لعبة . . خبر من هذا النوع، يصرف الانظار عني، فالذي سيطلق سراحه قريباً، لايفكر بالهرب . . . وهكذا تخف الرقابة . . . هل فهمت؟
ـ اهذا معقول؟
ـ جداً . . . ساطلق سراحي بنفسي . . لانني ان لم افعل فسأفقد صوابي .
وسكت رويداً ثم استطرد :
ـ تصور : في هذه المواجهة خافت زوجتي ان تعطيني نقوداً . وبما أنني محتاج الى النقود، فقد بقيت طوال المواجهة، انتظر ان تفعل . واخيراً لم أرَ مناصاً من ان اطلب منها ذلك . . . .
لا بد ان يكون عندي بعض النقود حين اهرب . وهكذا، قلت لها ان تعطيني اكبر مبلغ تستطيع ان تتخلى عنه . . فماذا تتصور؟ هل تصدق انها اعطتني ثلاثين ديناراً؟ . . ثلاثين . . . فما رايك الان؟
ـ تكفيك . . . لعلها لاتملك سواها . . .
تطلع «ابراهيم» الي حائراً وقال :
ـ هل يعقل انك تمثل علي؟ . . . الم تفهم؟
ـ ماذا افهم!
ـ تفهم وضعها . . . الم يخطر ببالك . . بعد ان شرحت لك كل شيء، ان تسأل : من اين تأتي بهذه النقود؟
هالني مايقصده وادركت كانما لاول مرة المحنة التي يعيشها من شك وقلق . . .
ـ يجب ان تخجل من نفسك . . . كيف تسمح لنفسك بافكار كهذه؟
قال من بين اسنانه :
ـ كيف افكر اذن؟ ضع نفسك في مكاني . وفكر بدلاً عني . ناقشني . اقنعني، أنني كما تقول مجنون، وسافل وسأقبل يديك . . انت لايمكن ان تتصور الجحيم الذي انا فيه . . قل لي فقط . . من اين تعتقد انها تأتي بهذه النقود؟
بدا لي انه موشك على البكاء . فسكت . . . ومرت دقائق صعبة، ماعدت احتمل فيها الافق الذي جعلني انظر اليه، وقلت له :
ـ اسمع ياابراهيم . كن منصفاً . لوكانت كما توحي لك به افكارك الظالمة . . لتخلت عنك . لذهبت الى اهلها وعاشت معهم . . لطلقتك . . . الا تفهم؟
قال بعصبية . . .
ـ بل أنت الذي لا تريد ان تفهم . هل قلت لك مرة انها لا تحبني؟ ابداً . . . اعرف انها تحبني، وانها متشبثة بي . . . ومن اجلي خاصمت اهلها، وتحملت الكثير . . ولكن . . . افهمني . . ان هذا الذي تفعله . . انما هو ايضاً، لانها تحبني . . ذاك انها لاتملك اي خيار اخر . . هل تفهم؟ انها تهين نفسها من اجلي ومن اجل اولادها . . .
ماكان عندي شيء اقوله . بدا ان كل ماسأحاول قوله سيبدو تافهاً . . . ولهذا عدت الى الصمت من جديد . . ولقد كان صمتاً صعباً ومهيناً . . . ولكي اتجاوز ذلك، سألته بعد قليل . . .
ـ اسمع ياابراهيم . . اذا هربت . . فهل تدبرت مكاناً تلجأ اليه؟
اجابني بخشونة :
ـ ليس هذا من شأنك . . .
ثم . اقترب مني باسماً وهمس لي :
ـ لا بأس . انا اثق بك . . انا على اتصال بالجماعة . . .
ـ حقاً . .
ـ اجل . . . انت تدري انه ما كان يصح ان اخبرك . .
ـ اعتبر انك لم تخبرني . . انما . سؤال واحد . . هل وافقوك على الهرب؟
ـ كفى اسئلة . .
ـ سؤال اخير . . . هل قررت؟ . . . متى . . . ؟
ـ قريباً .
ـ حذار ان تخبر احداً . . .
ـ انت وحدك الذي يدري . . .
واضاف ضاحكاً :
ـ وهذا يعني انني اذا انكشفت فانت المسؤول . .
خفت . وقلت لنفسي، ماكان اغناني عن سماع سر كهذا . . .

ومر يومان . . .

كان الوقت يقارب الحادية عشرة ليلاً. وفتح السرداب. على غير عادته. وسمعنا صوت آمر المعتقل:

ـ ابراهيم حقي.. ارتد ملابسك...

قال «العرجة»:

ـ اطلاق سراح . . .

فرد عليه «الشكرجي»

ـ مستحيل.. اطلاق سراح في منتصف الليل؟

ـ يجوز.

وقف «ابراهيم» ذاهلاً. وسأل:

ـ علام ارتدي ملابسي

ـ هيا.. بسرعة...

ـ وفراشي؟... وحوائجي؟

ـ بعدئذ...

راح يرتدي ملابسه بارتباك والكل من حوله يساعدونه واجمين

ـ اسرع..

وتساءل الدكتور احسان بقلق:

ـ الى اين يأخذونه في مثل هذه الساعة؟

●●●

كان ذاك اخر عهدنا بابراهيم...

انتظرنا ان يعيدوه الينا، او ان نسمع اي خبر عنه. وعبثاً...

جاءت زوجته في المواجهة التالية. لم تكن تعرف شيئاً. فحاولنا ان نطمنها، ولم نعطها فراشه ولوازمه، كنا متشبثين بفكرة انهم قد يعيدونه يوماً.

ولكنهم لم يعيدوه..

قال «ابو الشلغم»:

ـ عبدالله.. ثم ابراهيم.. ترى من سيكون الثالث؟

واضاف مقلداً «ابراهيم»:

ـ الله كريم

وبقينا نتشبث بالامل. وظل فراش «ابراهيم» الى جانبي، كما هو. لم يفكر احد بان يحمله، او يغير مكانه. لعلنا كنا نعتقد اننا لو فعلنا ذلك، فذاك يعني اننا قطعنا الامل.. وان «ابراهيم» انتهى الى الابد. ولهذا فقد احسست حزناً يعتصر قلبي، حين جاءت وجبة جديدة من المعتقلين، واضطررنا الى رفع الفراش. اخذه «العرجة» كعادته، وقال انه امانة. ولم يعترضه احد. ماكان بيننا من يريد حمل هذه الامانة.. او يطمع بها...

قال الدكتور احسان:

ـ شخص مثل ابراهيم، لو اتيحت له ظروف مناسبة، لكان فناناً.. شاعراً او ممثلاً أو موسيقياً.. ان فيه مزاج فنان.. الصفاء نفسه.. والاصالة...

كان في نبرته حزن ثقيل. وبدا لي انه يؤبن «ابراهيم»... ثم سمعته يقول:

ـ ابو الشلغم على حق. ترى دور من سيجيء بعد ابراهيم؟

وفكرت في نفسي: من المؤكد ان الدكتور يعاني اكثر مما نعانيه. انسان مثله. طبيب مشهور، وشخصية اجتماعية.. ويلقى به هكذا، في السرداب، ويحتمل.. ويصبر.. ليس ذاك امراً هيناً.

كان مثل الاخرين، يقوم بما يتبغي عليه من عمل. حتى صفيحة البول، كان يحملها الى الخارج حين يأتي دوره.

ولقد كان امراً مثيراً، ان نرى «الدكتور احسان»، وهو يؤدي هذه المهمة، قال سمير:

ـ ياجماعة عيب.. الم تروا كيف تطلع اليه الآمر شامتاً؟

وايده «ابراهيم»، وقررا ان يحملها احدهما عنه في المرة القادمة. ولكن الدكتور لم يقبل بذلك. وقد زاد هذا من احترام المعتقلين له. رغم ان قسماً منهم، ضحكوا، بنوع من الارتياح المكتوم لان يروا الدكتور «احسان» وهو يحمل صفيحة البول.

ـ ثم ماذا؟... حاله حالنا...

هكذا قال «مرتضى الشكرجي»:

ـ لماذا تريدون ان تميزوه؟

قال سمير:

ـ غلط.. الدكتور ليس مثلنا اعتقلوه لمجرد انه لاينافق، ويقول الحق. لو لا ذلك، لما حل به كل هذا..

واضاف ابراهيم:

ـ لو ماشاهم، كما فعل الاخرون، لكان الان وزيراً...

أجاب الشكرجي:

ـ لو ما شيتهم انا ايضاً... لاصبحت رئيس غرفة التجارة...

ضحك «ابو الشلغم» نظر اليه «الشكرجي غاضباً. وقال سمير:

ـ عدا هذا. الدكتور رجل كبير السن... ومريض...

ـ احملها انت عنه اذن...

كان واضحاً منذ البداية، ان هناك عدداً من المعتقلين يحملون في انفسهم غضاضة على الدكتور احسان.. لقد ذهلوا جميعاً، حين رموا به في السرداب معنا قبل بضعة شهور.. فالدكتور شخصية مرموقة، واعتقاله ارضى غرور الكثيرين، واشعرهم باهميتهم.. هذا عدا ان جميعهم احسوا ارتياحاً لان يكون معهم في المعتقل طبيب مشهور كالدكتور احسان...

لكنه كطبيب خيب املهم. رفض كل سؤال او اشارة تتعلق بمهنته:

ـ لا استطيع... انا لست طبيباً...

والمعتقلون لاينفكون يستثيرونه:

ـ دكتور... اشعر كلما نهضت من مكاني بدوار... دكتور.. معدتي تؤلمني... انها تحرقني كالحجرة في هذا المكان...

ويبتسم الدكتور بصبر:

ـ ذاك لانك معتقل.. ما ان يطلقوا سراحك حتى تشفى...

ولقد كان جواب كهذا، يضايق الجميع. ولكنهم مع هذا لا يكفون عن سؤاله، فيضيق بهم. جاءه «علي العرجة» مرة وشكا اليه ألماً في مفصل ذراعه. قال له الدكتور احسان:

ـ من اين يؤلمك؟

ـ [illegible]رح (العرجة) وراح يوضح له مكان الالم.. لكن الدكتور بعد [illegible] تلمس المفصل جيداً، قال للعرجة بهدوء:

ـ حسناً.. اتركه عندي.. وتعال عليه غداً..

وضحك الذين كانوا يصغون لما يجري، في حين احتدم «العرجة» غضباً.. حتى كان يوم اصيب فيه «الشكرجي» بالم حاد في معدته.. وعبثاً حاول ان يقنع الدكتور احسان بان يفحصه. قال باصرار:

ـ متأسف. انا لست طبيباً..

ويرد عليه «الشكرجي»:

ـ ماذا أنت اذن؟

ـ حمار...

يقولها الدكتور احسان بملء فمه..

ـ صدقوني.. انا الان لا اختلف عن الحمار في الطب والتطبيب ويقوم «مرتضى الشكرجي» حانقاً.. ويستمر الدكتور:

ـ لست طبيباً.. صدقوني... وعندما اقول ذلك فانا اعنيه... يجيء احدكم ويقول «انا مريض»... حسناً.. لكننا جميعاً مرضى.. ما ان يعتقل الانسان حتى يغدو مريضاً.. ولا علاج له، الا ان تعاد اليه حريته. كيف لاتدركون ذلك؟.. وانظروا انتم انفسكم... نحن جميعاً نعاني من سوء التغذية. ومن سوء التهوية.. ومن سوء المعاملة.. فكيف يراد مني ان اعالج كل هذا السوء.. لوكنت اعرف لعالجت نفسي.. ولا علاج.. الا بان تعود الى الحياة.. الا بان تخرج من هذا القبر...

كان يتحدث بانفعال.. ولهذا راح يلهث...

ـ يأتي احدكم ويقول: راسي يؤلمني.. قلبي.. ظهري.. مفاصلي... معدتي.. واعرف.. اعرف جيداً ان رأسكم يوجعكم.. وقلبكم.. وكل شيء.. اعرف انكم صادقون في ماتشكون منه.. لو كنتم لاتشكون لكان الامر غريباً.. اليس غريباً ان يعيش انسان كما نعيش ولا يوجعه كيانه باسره... جربوا.. هاتوا اي حيوان تريدون.. كلباً.. قطة.. وضعوه في هذا السرداب، واجعلوه يعيش كما نعيش.. وسترون ماالذي سيحل به.. فما معنى ان ياتي احدكم ويطلب مني ان افحصه.. عجباً ماذا افحص وعلام؟.. ثم.. حتى لو فحصته.. وعرفت ما به.. فكيف اعالجه.. وبأي دواء؟...

كان الجميع يصغون اليه.. مأسورين الى انفعاله.. ووضوح حجته.. وكانوا يهزون رؤوسهم مؤمنين على مايقوله.. واستطرد الدكتور احسان:

ـ أنت يامرتضى.. تقول ان معدتك تؤلمك.. حسناً.. اسأل الجميع، اي منهم لاتؤلمه معدته.. امعاؤه.. والسبب واضح... لايحتاج الى طبيب يشخصه.. انه رداءة الطعام.. سوء نوعيته.. وكميته.. واضافة الى ذلك.. هذا الخمول.. الجلوس من الصباح الى الصباح. بدون اي فاعلية.. وانت.. لاتزعل.. تأكل اكل المعتقل السيء وتضيف اليه مايتيسر لك.. من التوابل.. والمعلبات.. حسناً.. كيف تريد ان لاتوجعك

معدتك ويسكت رويداً . . ثم يضيف :

ـ عوضاً عن ان تطلبوا مني ان اعـالجكم، وتعرفـون انني لا استطيـع . كان عليكم ان تتـدبـروا طريقـة لتحسين ظروف اعتقـالكم . . على الاقـل لتحسين هذا الطعـام الذي تتناولونه . . الـف مرة قلت لكـم : اذا بقـي حال الطـعــام على ماهــو . . فستمـرضـون جميعاً . . ستصابون بسوء التغذية الحاد . . . وليس ذلك مرضاً هيناً . . بل انه مرض خطر . . اخطر مما تتصورون . . انظـروا الى الاعــراض التـي بدأت تظهــر على جلودكـم . . واظـافـركم . . في لون العيـون . . وكـل هذه اعـراض سيئـة . . وستتطور الى الاسوأ . . . وتريدون ان اعالجكم . . .

ويقاطعه «الشكرجي» :

ـ كان بامكانك والله ان تفصحني، بدل الجهد الذي بذلته في القاء هذه المحاضرة . . . وكنت سادفع اجور المعاينة . . .

ارتعشت شفتا الدكتور احسان، وقال بوضوح

ـ أحمق . . .

وسمعه «الشكرجي» فرد عليه من مكانه :

ـ بل انت الاحمق . .

ضحك الدكتور احسان . وقال بهدوء :

ـ أحسنت . . . لقد صدقت . . انا احمق حقاً . . .

وسكت . ففهم السرداب باسره المرارة التي في جواب الطبيب ونبرته . .

وقـام بعضهم اليـه فاعتـذروا نيـابـة عن الشكرجي . . . قالوا : انه لايقصد . . فاجابهم الدكتور :

ـ ادري . .

وهز راسه بحزن نبيل واضاف :

ـ مامـن احـد يقصـد ان يسبب الاذى لصـاحبـه . . ولكن هذا السـرداب يدفـع المـرء الى ان يفقـد اعصـابـه . . فيحـار الى اين يتجه . . والى اي وسيلة يتخفف بها من الاحساس بالجور الواقع عليه . . وهذا مرض اخر . . . .

ومن مكانه يصيح ابو «الشلغم» :

ـ الله كريم . .

فيسقط صوته في المعتقل، مثل حجارة تسقط . في الماء، وتعتري الجميع موجة هي مزيج من الضحك والمرارة . . .

قال «العجمي» لعلي العرجة» :

ـ الدكتور على حق

فرد عليه :

ـ اغلق فمك انت . تقول هذا، لان لك جسم خنزير . . لايصيبه مرض .

ـ بل لانني استعمل حبوباً مقوية . . فيتامينات . . .

ـ فيتامينات؟ . .

وتميلىء «العرجة» بالفضول، فيهرع الى الدكتور احسان :

ـ اكتب لي حبـوبـاً مثلهـا . . وسـاوصي اهلي فيـاتـون لي بهـا في الـمــواجـهــة . . . وتـنتـقـل عدوى (الحبـوب) الى كثيـر من المعتقلين . . ومـا يلبث الحـرس ان ينتبهـوا الى ذلـك، اثناء المواجهة . ويصيح آمر المعتقل :

ـ ممنوع من اين لنا ان ندري اية حبوب هذه لعلها سموم . . او مخدرات . .

ويـذكـر الجميـع صوت «ابراهيم» ممنـوع الغنـاء . . ممنـوع اللحية . . ممنوع الخراء . . . » ويقول العجمي :

ـ كل ذاك بسببك ايها «العرجة» .

ويقول الدكتور :

ـ هذه الحبوب لا تقدم الا القليل . . افعلوا شيئاً من اجل تحسين الطعام .

ولا يرد احــد، ويجلســون جميعـاً في انتظار طعـام العشـاء . . وتـمـضـي بضعـة ايـام، ويأتي مســاء تنـاول فيـه المعتقلون طعـامهم . . . . ولم تكـد تمضي ساعـة، حتى همس معتقل لصـاحبـه، انـه يحس مغصاً شديداً . . . فنصحه الاخير . أن . . يصبر لعل المغص يمر بسلام . . .

فقـد كان النص في ساعـة كهـذه، يعني لصـاحبـه وللمعتقلين كارثـة . . فالحـرس لايفتحون الباب باي ثمن، ولن يسمح لاحد ان يذهب للمرحاض . . وكان هذا يعني ان من يعاني حاجة ملحة ان يضبـط نفسـه ويتحمـل . . . والا . . . فانـه اذا لم يستطـع ان يكظـم حاجتــه سيـواجـهـه سخـريـة الـمعتقلين وتقـززهـم واحتقارهم . . . اذ ينبغي عند ذاك ان يتخفى وراء بطانية يرفعها له اثنـان في زاويـة قرب صفيحـة البـول، ويروح يقضي حاجته في كيس من نايلون ينبغي ان يحتفظ به حتى الصباح . . .

حاول المعتقل، وكان شاباً في العشرين جاءوا به قبل بضعة ايام، ان يصبر على مايعانيه . . لكن المغص اشتد فما عاد يحتمل . . . ورأى الجميع اثنين يرفعان البطانية، وتطلعوا الى الشاب بضيق . . وهو يختفي خلف البطانية . . وقال «العرجة»:

ـ اي شباب هذا؟

فرد عليه «سمير»:

ـ ماذا بوسعه ان يفعله؟

وقال «كاكا كريم».

ـ بابا المغص مايرحم!

ـ ناس لاتخجل . . .

قالها «العرجة» باحتقار، فاجابه «العجمي»

ـ ليس ذلك بيده . . . كل واحد منا معرض لمثل هذا . . .

ـ مستحيل . . . مستحيل ان افعلها في كيس من النايلون . . . حتى ولو ادى بي ذلك الى الموت . . .

قال ذلك بصوت مرتفع مستعدياً المعتقلين . . . فاجابه ابو «الشلغم»:

ـ بل تفعلها في لباسك «ياعرجة» . . .

وضحك عدد من المعتقلين، في حين خرج الشاب من وراء البطانية خجلاً، وسار يحمل كيسه، واخفاه كمن يخفي جريمة، مبتلعاً سخرية الاخرين . . ولم تمض برهة، حتى شكا معتقل اخر من الاحساس بالمغص . . . واعقبه اخر . . وعلت اصوات ضحك . . . وصاح «العرجه»:

ـ الحقوا . . «كاكا كريم» يريد البطانية . . .

وراح يقلده:

ـ بابا المغص مايرحم . .

وقال الدكتور احسان:

ـ تسمم . . لا يعقل ان يكون ذلك صدفة . . .

وايده سلمان المحامي:

ـ انا ايضاً احس مغصاً . . .

ـ الامر واضح

قال الدكتور «احسان» . .

ـ لقد تسممتم من الطعام . . .

وقال «الشكرجي» من مكانه:

ـ لا بد ان نفعل شيئاً

وقام من مكانه، ووقف قرب النافذة، وراح ينادي على آمر الحرس ثم خاطب الاخرين:

ـ ابقوا جالسين مثل الخراف . . . واخروا على انفسكم . . .

وصاح رئيس الحرس

ـ ماذا هناك؟

قال «الشكرجي»

ـ لقد تسممنا من الطعام . . . الجميع مصابون بالمغص . . . اسهال شديد . . انحنى رئيس الحرس على النافذة، وتطلع ضاحكاً، وهتف به العجمي:

ـ على بختك ياابا شكر . . .

واتسعت ضحكة العريف محمود وقال «العرجة»:

ـ اذا حدث لنا شيء . . . اذا مات احدنا . . . فانت مسؤول . . .

قال رئيس الحرس:

ـ لا استطيع شيئاً ياابن العرجة . . . ممنوع

ـ مروءتك ياابا شكر . . . الكاكا . . ثلاث مرات . . . منذ المساء حتى الان . . .

ـ المفتاح ماعندي . . . عند الآمر

صاح «الشكرجي»:

ـ اتصل به . . اخبره . . قل له ان حالة تسمم في المعتقل . . انت مسؤول.

ـ لا استطيع

ـ كيف لاتستطيع؟ . تريدون ان تقتلونا . . .

ـ هش . . .

ومن مكانه يقول «كاكا كريم»:

ـ اما تخافون الله؟

ويزداد الضجيج . . .

وفي فناء المعتقل، تسمع ضحكات الحرس . . ورويداً رويداً يزداد صياح المعتقلين . لقد اصيب الجميع بالاسهال عدا اولئك الذين لم يتناولوا عشاءهم . . الدكتور والعرجة، وابو الشلغم . . وانا . . .

وبدأت الشتائم تحت ضغط الاحساس بالاضطهاد . . . بدأها ابو الشلغم حين رفع عقيرته:

ـ ملعــون ابــوكم وابــو اجــدادكم . . . الستم مسلمين؟ ياأولاد القحبة . . انحن يهود؟

وفجأة سمعت اصوات التحية . . وتردد الهمس:

ـ الآمر . . .

وتراجع كثيرون من قرب النافذة، فلم يبق ثمة سوى أبو «الشلغم» و «الشكرجي» الذي قال مخاطباً الاخرين:

ـ عميت عيونكم . . لمـاذا تخافون؟ . . مالذي يمكن ان يحل بنا اسوأ مما سنحن فيه . . هيا قوموا ونادوا عليه . . .

وارتفعت اصوات بعض المعتقلين تنادي على الآمر . . . وسمعت اصوات اقدام . . . وجاء صوت الآمر من مكان معتم قرب النافذة.

ـ ماهذا الصخب . . . ماذا تريدون؟

كان في صوته نبرة ضحك مكتوم . . .

ـ سيدي . . . اصبنا بالتسمم

قال العجمي:

ـ المعتقل باسره . . مرؤتك!

ساد الصمت لبضع ثوان. وقال الآمر!

ـ ممنوع . . ممنوع ان يفتح باب المعتقل ليلاً . . .

ـ رحمة على اجدادك

ـ ممنوع . . . ثم مادراني انكم لاتكذبون

قال «العجمي»:

ـ انظر ياسيدي . . انظر . . . هوذا «كاكا كريم» . . خطيه . . . انها المرة الثالثة

اقترب الآمر . . . وانحنى ضاحكاً . . . وتطلع الى الجميع . . ثم نهض. وصاح:

ـ ممنوع . . .

وابتعد عن الشباك، فتبعه الحرس، ومن عمق السرداب صاح «ابو الشلغم»

ـ الله كريم . . .

وعاد الآمر من جديد ونادى على «ابو الشلغم»:

ـ تهددنا يا «ابو الشلغم»؟ . . لابأس . . بسيطة . . .

اجاب ابو الشلغم

ـ لا اهددكم . . ولكن هذا ظلم . . السنا بشراً؟

ـ بل انتم اقل من الحيوانات . . هل فهمت؟ . . وانتظر غداً . . .

ـ ان كنا سنعيش الى الغد . .

التفت آمر المعتقل الى الحرس، وقال لهم:

ـ اتركوهم . . . فليصيحوا قدر مايشأون . . . بعد قليل يغرقون في خراهم ويسكتون!

ومرت ليلة رهيبة . . .

وجـاء الصبـاح، وخـرج المعتقلون، اثنين اثنين، كل يحمـل كيس قذارته بيده . . على مرأى من الحرس الذين كانوا يتطلعون بمزيج من السخرية والاشفاق . . .

حين عاد الجميـع الى السـرداب. قال الـدكتـور «احسـان» بصوت سمعه الجميع:

ـ اسمعـوا ياإخـوان . . هذا الـوضـع لا يصح ان يستمر . . الأمر يتعلق بحيـاتنـا جميعـاً . . وهي قضيـة لا علاقـة لهـا بالسياسة . . الكـاكـا كريم الان. في حالـة خطـرة . . لقد فقد سوائل كثيرة من جسمه . . ويجب نقله الى المستشفى . . اما الطعام الذي يأتي به هذا الـمتـعـهـد الـكـلب . . . فيجب ان نرفضـه . . لن نستلم الطعام . . . فماذا تقولون؟

ـ لن نستلم الطعام

ردد ذلك بعض المعتقلين. وسأل «العجمي»

ـ تقصد نضرب عن الطعام؟

قال «الشكرجي»:

ـ انت اغلق فمك . . . لاتنطق ولا حرف . . .

واستطرد الدكتور:

ـ ليس اضراباً . . . افهمني يا «عجمي» . من حقنا ان نرفض طعاماً يؤدي بنا الى التسمم. انا طبيب واعرف ان هذا من حقنا . . ليس لنا قضية مع الادارة . . . مشكلتنا مع المتعهد . . انه يتسلم دنانير مقابل هذه القذارة التي يأتينا بها يومياً . . كل ماتريده طعاماً يصلح للبشر . . . وهذا امر عادل ومعقول.

وتساءل «العرجة»

ـ كم يوماً نضرب عن الطعام؟

صاح الشكرجي:

ـ الى ان نموت ياعرجة . . .

وقال الدكتور:

ـ ليس اضـرابـاً . . . بل كل ماهنـالـك ، اننا نرفض ان ناكل طعاماً فاسداً . . . فماذا تقولون؟

صاح أبو الشلغم

ـ أنا معكم . . .

وقاطعه «العرجة» :

ـ لنستلم الطعـام . . ثم نكتب عريضـة . . او نطلب مواجهة الآمر

رد سمير :

ـ لن يفيد ذلك . . . انت تدري انه لن يفيد يابابي . . .

وسمع صوت الباب يفتح ، وجاء صوت الحارس :

ـ هيا . . . الفطور . . .

لم يتحرك احد ، وقال الدكتور :

ـ ساذهب انا . . . اتركوا الامر لي . . .

بدا الارتيـاح على وجـوه الجميع . وتطلعوا غير مصدقين . الى الدكتور ، وهو يرتقي السلم الى باب السرداب . وجاء صوته .

ـ لن نستلم الطعام . . . ارجعه للذي جاءك به . . .

ـ ولكن يادكتور . . .

ـ اسمـع ياولــدي . . . اذهب وقـل لآمـر الحرس . . . او اخبر الآمر . . . قل لهم المعتقلون يقولون : هذا طعام فاسد . . .

ـ ولكن . . .

ـ بدون لكن

وعـاد الـدكتـور فانحـدر الينا . كان وجهه شاحباً وعيناه تلتمعان .

وقال ، سمير :

ـ اسمعـوا ياجمـاعـة . . . لقد تحدث الدكتور بلساننا . . . ويجب علينا ان نؤيده . . . لن يتراجع احد منا . . .

وجاء من الاعلى صوت آمر الحرس ينادي على «العجمي» . فقال له الدكتور بحزم :

ـ لا تذهب

ـ ولكنه يناديني . . .

ـ ماعليك . . . ساصعد انا اليه . . .

وقام فارتقى السلم من جديد . وسمعنا صوت امر الحرس :

ـ دكتـور . . . ابـوس ايدك . . ماعليك انت من هذا الموضوع . . دعهم يستلمون الطعام . . ثم قابلوا الآمر ، وتفاهموا معه . . .

ـ يكفي ماحدث لنا امس . . . لن يستلم احد هذا الطعام . . .

واجاب رئيس الحرس هامساً :

ـ لخـاطـر الله يادكتـور . . . ماعليـك انت . . ستكـون فتنـة . . . استلمـوا الطعـام هذه المـرة . . وسـاجبـر هذا المتعهد الكلب ان يأتيكم بطعام جيد . . . فقط استلموه الان . . لااريد ان يسمع الآمر . . .

همس الشكرجي :

ـ القواد . . متواطىء مع المتعهد

وسمعنا من جديد صوت الدكتور :

ـ لن نستلمه .

وعـاد رئيس الحـرس ينـادي على العجمي . فمنعـه الاخرون من الصعـود . . . واغلق البـاب . . . وتطلع الجميع الى الـدكتـور «احسان» ، وبدا لهم في تلك اللحظة بشعره الفضي ، اسطورياً ، وقوياً بشكل لا يصدق . . .

وراح المعتقلون يخمنون ماسيحدث

كان خوفهم هذه المرة ، ممزوجاً بالتحدي . . . ومادام الدكتور قد اخذ الأمر على عاتقه ، فبامكان اي منهم ان يتنصل . . وهمس الدكتور لسلمان المحامي :

ـ مارأيك؟ اذا جاء الآمر . . . تأتي معي لنحدثه سوية . . .

أجاب المحامي :

ـ كما تشاء . . . لكن النتيجة معروفة مقدماً . . سيتخلىٰ عنك كل هؤلاء عند اول تهديد . . . ومع هذا فسآتي معك . . .

مضت ساعـة من قلق وتـوجس ، ثم فتـح الباب ، ونادى رئيس الحـرس على الـدكتـور ، فقـام وتبعـه «سلمان» المحامي . ولكن رئيس الحرس اعترض :

ـ الآمر يريد الدكتور فقط . . .

ـ سيأتي معي . نريد ان نقابله سوية . . .

قال رئيس الحرس :

ـ العفو . . لا اقدر . . . انت وحدك الذي ستخرج يادكتور . . .

عاد المحـامي ، ولم تمض بضـع دقائق حتى نودي على العجمي . فقال له «الشكرجي»

ـ لا تذهب . .

ـ لا استطيع . . .

ـ اجلس في مكانك

وسأل «الشكرجي» من اسفل السلم:
- ماذا تريدون من العجمي
- الآمر يريده...
قال العجمي كأنه يخاطب نفسه:
- ماذا يريد مني؟..
وقام مسرعاً، ولم يلبث طويلاً، بل عاد وهو يحمل طعام الفطور.
- ماهذا؟
- كباب...
قالها بحماس:
- ابدلوا الفطور.. وجاءونا بكباب
ووضع السلة على الارض.. فقام عدد من المعتقلين وتفحصوا ما في السلة:
- كباب...
ما كان يصح ان تتسلمه...
وانقسم المعتقلون، بين مؤيد «للعجمي» ومخالف له. قال سمير:
- كان عليك ان تنتظر، حتى يعود الدكتور...
- ولكنه طعام جيد.. تعالوا فانظروا...
ويصيح سمير:
- دعوا الطعام في مكانه.. لن يقربه احد منكم...
ويعترض عليه ابوه:
- انت ماعليك... من يريد ان يأكل فليأكل...
- لن يأكل احد... حتى يعود الدكتور...
يقولها سمير بحسم.. فيسود الصمت... ويسأل العرجة:
- وماذا لو تأخر الدكتور؟...
فيرد عليه ابو «الشلغم».
- لن تموت من الجوع... افرض انك في رمضان
- هو لا يصوم رمضان...
ويقاطعهم انين «كاكا كريم».
- ساموت..
ويعلق «الشكرجي»
- لن تموت... لقد جاءك «العجمي» بكباب
- ساموت...

ولم يتقدم احد من الطعام... لكن الدكتور تأخر... مضى اكثر من ساعة منذ خرج... وتساءل المعتقلون:
- ماذا يتوجب الان ان نفعل؟
قال المحامي:
- انتظروا
- نرد الكباب...
وتقضت نصف ساعة اخرى. قال «الشكرجي»
- شيء غريب
وقام «العجمي» من مكانه:
- دعونا نأكل
فصاح به «ابو الشلغم»
- استح... يا «عجمي»... الم يبق لك شيء من غيرة؟
لكن «العجمي» لما يأبه له. قام فلف لنفسه قطعاً من الكباب في نصف رغيف من الخبز... وجلس وحده يأكل بهدوء.. وحواليه تتساقط سخرية الاخرين... فيقابلها بابتسامة.. ولم يلبث اخرون ان تبعوه... ثم قام الجميع... لم يمتنع عن الاكل سوى «الشكرجي»، و«ابو الشلغم» و«المحامي سلمان» و«محمود ابو التمتم»...
قال «ابو الشلغم»، «لعلي العرجة».
- شبعت؟
اجابه:
- لست وحدي... الجميع اكلوا...
- عميت عيون الرجال... لم يصبر احدهم ساعة واحدة...
ثم اضاف بعد قليل:
- على الاقل انتظروا لتروا ماحل بالرجل الذي خرج من اجلكم...
همس المحامي سلمان:
- انا قلق على الدكتور...
وقاطعه انين «كاكا كريم».. وشتائم «ابو الشلغم» ثم فتحوا الباب ونادوا على «العجمي» ليتسلم الغداء.. فتبعه سلمان المحامي وهمس في اذنه:
- اسأل عن الدكتور...
وزع الغداء فأكل الجميع، فعلوا ذلك بصمت وتواطؤ...

وخـاف الجميـع من ان يسألـوا عمـا حل بالـرجل الذي خرج منذ بضع ساعات . . .

لكن الجواب جاء قبيل موعد العشاء بقليل

فتح الباب فجأة واندفع الى السرداب رئيس الحرس ووراءه خمسة من انفاره . . . وخيم الخوف على الجميع .

في البدء سألوا عن فراش الدكتور وحاجياته ، وسرعان ماحزموها ، ووضعوها جانباً . . ثم ابتدأ التفتيش . . .

راحـوا يعبثـون بكـل شيء . . . بالاكياس . . والافرشة . . . قلبوا كل شيء وراحـوا يستولـون على اللوازم الصغيـرة التي يعثـرون عليهـا : علب الطعـام . . . الاقلام . . الاوراق . . كسر المرايا . . بضع مجلات قديمة . . . والاقداح . . . وزجاجات الادوية . . .

كانـوا يرمون مايصادفونه ، في بطانية يحملها اثنان من الحرس ويتحـركـون بصمت لايسمع فيه سوى لهاثهم ، والصرخات التي يطلقها رئيس الحرس بين حين واخر بطريقة تهريجية . . .

لم يلبث ان نزل آمر المعتقل الى السرداب . . . تطلع الى الجميع بحقد ، وخاطب رئيس الحرس :

ـ لاتتركوا لهم اي شيء . . . الفراش وحده . . .

وراح يخطو بحذائه فوق الافرشة والوسائد . . . ثم توقف قائلاً :

ـ تريـدون ان تضـربـوا عن الطعـام؟ . . . حسنـاً ساعلمكم كيف تفعلون ذلك . . .

وسار خطوة ، ثم توقف :

ـ منذ الان . . . ممنوع المواجهة . . . ممنوع ادخال اي شيء الى المعتقل . . واذا كان بينكم بطل يريد ان يضرب عن الطعام . . . فليتفضل . . .

وتلفت حواليه ، ثم صاح :

ـ من منكم «سلمان المحامي» ؟ . .

ـ انا

ـ تعال الى هنا . . .

تقدم المحامي متعثراً . . فصاح به الآمر :

ـ قف باعتدال . . .

فاطاع المحامي . وسأله الآمر :

ـ اذن . فانت تحرض على الاضراب ؟

اجاب المحامي :

ـ كلا . . .

ـ لماذا اذن طلبت مواجهتي ؟ . . .

ـ لاحدثك عن الطعام . . .

ـ وماذا في الطعام ؟ . . .

ـ أمس اصيب الجميـع بالتسمم . . اردنـا ان نشكـو اليـك المتعهد . . . نحن امانة بين ايديكم . . .

وعلى غيـر توقـع ، رفـع الآمر كفه واهـوى بهـا على وجه المحامي ، وصاح بالجميع :

ـ اسمعـوا جيـداً . . . هذا الطعام هو الذي تستحقونه . . ستأكلونه رغماً عنكم . . .

أما انت ايها المحامي المشاغب . . فلي معك حساب بعدئذ . . .

ساد صمت ثقيـل . . وسـار الآمـر الى السلم . . . ثم توقف لدى «كـاكـا كريـم» كان الـوحيـد ، بين المعتقلين الـذي لم ينهض من فراشه بل ظل مستلقياً يئن انيناً خائفاً . . .

قال الآمر لكاكا كريم

ـ انت ايضاً اضربت عن الطعام؟ . . .

أجابه «الكاكا» من مكانه :

ـ لا . . . انا مريض . . .

وهمس رئيس الحـرس شيئـاً في اذن الآمـر ـ الـذي ابتسم وقـال بصوت سمعه الجميع :

ـ حسناً ان كان مريضاً . . . سنرسله الى المستشفى . . . وهناك سيستريح !

وغادر السرداب



الحافات

■ محمود جنداري

حافة النهر

منذ وقت بعيد، عندما كنت طفلاً بين السادسة والسابعة، اكتشفت لوحدي، أن النهر قريب من البلدة، والبلدة قريبة من النهر الذي كنت اتوجه اليه عدة مرات، في الليل أو في النهار على حد سواء.

وحدي كنت مدفوعا برغبات شيطانية عنيفة تهيمن علي وتنصب كلها في تلك اللذة العارمة التي أشعر بها كلما توجهت الى هناك[1] لا ادري لماذا تدافعت الى ذهني هذا اليوم عندما وجدت نفسي، بعد هذه السنين الطويلة، اقف عند حافة النهر وجهي باتجاه الماء المنحدر بسرعة فائقة. دائماً كان الماء ينحدر نحو الجنوب وخلفي مباشرة تتلاصف بيوت طينية متشابهة متلاحقة مع بعضها ليتشكل منها جدار من الطين الاحمر يمتد بامتداد ذلك السهل المحاذي للنهر. وكان هذا دائماً هو الجانب الشرقي من البلدة: خالد وأزلي. وجهي باتجاه الماء دائماً وذاكرتي متأرجحة قلقة هائمة تعوم على السطح في اغلب الأحيان. ذاكرة طفل: تارة يطفؤها الخوف، وتغشاها ظلمة سرمدية قاسية حتى لأكاد ابصر شيئاً ولا أحس بشيء على الاطلاق. تارة يوقدها احساس فائق باللذة التي تنتابني هناك على الشاطىء فألتم عليها بترفق وادار يها بألفة صميمية واشعر بقشعريرتها تتصاعد مع نبض القلب حتى تبلغ الرأس، والاطراف ونهايات الأصابع، عندئذ يداهمني الخوف الحقيقي. حالة طفل. ومع هذا لم اتوقف عن الذهاب الى هناك يومياً، غير اني لم اجد في الواقع غير الوهم الذي يتشبث بي مع مرور الزمن وهم مروع مبعثه الحاجة الى العثور على متكأ آمن استطيع من خلاله استعادة النفس بعد هذا العمر الطويل وبعد كل هذه المتاعب والرؤى المريرة المدمرة الشيء الوحيد الذي كنت على بنية منه هو أن تعبي كان يزداد فتزداد معه فترات وقوفي على الشاطىء، وجهي مع الماء المنحدر وباتجاهه ونفسي مكدوره متعبة تقاوم هذا التعود الذي أخذ يتجاوز تدريجياً ومن يوم لآخر حدوده المنطقية.

لقد سمعت الناس من اهل البلدة، الناس الكبار في السن يتحدثون عن هذه الزيارات المتتالية ويقولون ان هذا الصبي ممسوس ولاينبغي تركه وحده في هذه السن الخطرة لكني لم اولي اقوالهم أي اهتمام، ضربت عنها صفحاً حتى تعودوا تلقائياً على نسيان تلك الاحاديث والمخاوف. وهم هكذا دائماً يفكرون ويتناقشون وينسون. ثم يبدأون من جديد.

في البداية وقبل التعرف على جليلة الأعسر، وقبل ان يصبح لقاؤنا مصدراً للخوف، وللتعب، كنت اذهب وحيداً وفي أية ساعة اشاء طليقاً من كل قيد، دون ان يساورني الشك بأني اسبب اذى أو حرجاً لأحد. من الذي يهمه امري الى هذا الحد الذي يدفعه لأن يحصي علي حركاتي. من بعد سنوات عرفت جليلة الأعسر. التقيت بها هناك على الشاطىء، وحيدة أيضاً شاحبة الوجه لاتستقر عيناها على شيء صرنا نتوجه معاً وبأوقات معينة تختارها هي. اجل كانت تختار دائماً تلك الاوقات التي تقل فيها حركة

النـــاس، وهي على الاغلب اوقـات الظهيـرة أو عنـد غروب الشمس. كانت جليلة تكبرني قليلًا، وكان نضجها سابقاً لأوانه، فهي لولا هذا الشحوب الـذي يكسـو تقـاطيع وجهها ولولا هاتين العينين اللتـان تلمعـان بحـدة واضحـة، ولـولا هذه الضفـائر غير المستقـرة، النـافـرة فوق منكبيهـا لحسبتهـا امـرأة في العشرين، ولكنها في الحقيقة أقل من ذلك بكثير.

كانت تلبس دائمـاً ثوبـاً عريضاً واسع الصدر يكشف عن جزء كبيـر صدرهـا الذي لوحته الشمس، وكانت دائماً تطلق ضفيرتيها الى الخلف وتسير امـامي حافيـة القـدمين، نحيفة الأصابع دقيقة الساقين لكنها صلبة. رصينة الخطوات رغم حرارة الرمل والحصا الناعم على الشاطيء. كانت تدوس بهاتين القدمين اكثر الاماكن حرارة ولاتحفـل بشيء لقـد تعلمت الكثيـر من جليلة الأعسـر في تلك السنـوات المـوغلة في القدم عندما نقترب من النهر، مباشرة نخـوض معـاً حتى الركبتين ثم نتوقف قليلًا، ينظر احدنا في عيني الآخر بتحفز. لم ينبت الشعر في ساقي بعد. رغم الزغب الاصفر الكثيف وكان يبعث الاستياء في نفسها.

كانت لجليلة ركبتـان صغيـرتـان سمـروان بارزتـان تتعمـد اظهـارهمـا بشكـل سافـر. تتقدم أمامي عدة خطوات اخرى وهي ترفع ثوبها العريض الى الأعلى حتى استطيع رؤية سرتها الواسعة ثم نتـوقف ثانيـة متلاصقين نتطلع الى ظلينا المتطاولين يتأرجحان على صفحـة المـاء المنحـدر بسـرعـة، يستطيـل احدهما ليقصر الآخر تباعاً. تنحني فوقي فيتمزج الظلال من عندما تكون الشمس قد انحـدرت باتجـاه المغيب وحيث يكـون بامكـاننا ان نرى على صفحة الماء، الصافية الزرقة، ايضاً تلكم السلسلة الحمراء التي لاتنقطـع من تلك البيـوت الطينيـة التي استطـالت ظلالهـا هي الأخـرى وانعكست على صفحـة المـاء على هيئـة مثلثات سوداء ينبثق بعضها عن بعض بامتداد الشاطيء. هكذا كانت تبدو صورة الجانب الشرقي من البلدة، صورة قرية معكوسة على صفحة الماء.

لم تكن المسافة بعيدة بين البيوت الطينية وبين النهر. وبقيت اتـوجـه وحيـداً اقطـع هذه المسـافـة القصيرة بعناد شديد، تلهب مخيلتي صورة جليلة واشعر في كل مرة اتوجه فيها الى النهر انني ينبغي أن اعـود اليـه ثانيـة حتى أجـد ما وجدته جليلة: الاتفاق مع النفس أو الانسيـاق الـدؤوب مع هذه الممـارسـة اليومية اللذيذة، ولكنني حتى الآن لست متأكداً من شيء وربما احتاج الى وقت آخر.

ألم اقـل ان جليلة اكبـر مني وانهـا بعد أن تأكدت ان ساقي لن ينبت فيهمـا شعـر انقطعت عن المجيء الى النهـر. اليس هذا مايفعله أي امريء يبلغ من العمر ما بلغته جليلة؟. جليلة اكبر مني واكثر نضجاً ولا اضن ان مامنعها عن المجيء الى النهر هو اتفاقها مع نفسهـا كمـا خيـل اليّ لأول وهلة انه شيء آخر بالتأكيد. كيف لاأعرف ماهو على وجه التحديد.

مر وقت طويـل على ذلـك، أتث فيـه الليـالي المتعـاقبـة على الكثيـر الكثير مما كنتُ محتفظاً به من تفاصيل، ولعب وهواجس متناقضة تلتهب بلظى تلك الصورة المنعكسة على صفحة النهر. كل الذي اذكره الأن أنني كنت اغمر جسدي في ماء النهر، واشعر ببـرودتـه معتقداً انها الوسيلة الوحيدة لأطفاء هذه النار الملتهبة في الـــرأس رأس طفـل يشتعـل فوراً بمـا لايألفـه. استقطعت فعـلًا الامتناع عن الذهاب الى النهر. طلقته كما فعلت جليل منذ سنوات.)

فترة طويلة مرت كما اعتقد، كنت اشاغل نفسي بالحديث عن الـرمـل والظـل والشـاطيء الذي ينهزم ايام الصيف الحارة. كنت اجـاذب جليلة الأعسـر احاديث الجنون الذي نعتنا به العقلاء من الكبـار واحـاديث التعـود والانقطـاع والنهـر والـرمـل الحار حتى اعتقدت انني نسيت كل شيء عن النهر..)

... اليـوم وبعـد هذه السنـوات الطـويلة، توجهت الى هنـاك. لاادري ما الـذي كنت احس به. لابـد أن ثمـة شيئـاً لم يعـد كمـا هو. في الـداخـل. لم اعـد اطيق مقـاومـة هذا الأغـراء الخفي فتـوجهت الى النهـر تمـامـاً مثلمـا كنت افعـل وانـا بين السـادسة والسـابعـة. سرت بمحاذاته بخطى مترددة ونفسي لاتتأى تزين لي الاقتـراب منـه والأغتسـال في ميـاهـه، لالكي أطفي هذه الجمرة الحـارقـة في الرأس، لأن هذه قد انطفأت تمامـاً، وانما كان مجرد

اندفاع لعين من اجل تذكر كل شيء.

توقفت عند مرتفع رملي هش، فتذكرت ان هذا المرتفع هو عين المكان الذي التقيت جليلة عنده ذات يوم، وهو عين المكان الذي يقع في صلب الاتجاه المحاذي للنهر بين البيوت الطينية وبين الشاطيء.

في ذلك اليوم قبل العديد من السنوات كانت جليلة تقف هناك شاخصة كالرمح وجهها على ما اذكر باتجاه معاكس للنهر. وهو اكثر اشراقاً وعيناها اكثر صفاء في صفحة النهر الأزرق. اكيد ان ذاكرتها متوثبة الى أقصى حد. ذاكرة صبية في التاسعة لم تتلفها الاحداث ولم تغشها الاوجاع ولا الحب بعد. كانت تحاول في ذلك الغروب الحزين، حسب ظني ان تستعجلي بعضاً من اسرار هذا النهر واسرار تواجدي المريب يومياً هناك، وانا لازلت كما تراني جليلة صبياً صغيراً في السابعة. ربما هي الوحيدة التي لم تر فيّ مساً من الجنون كما رأى الآخرون وربما استطاعت بحق أن تكتشف سر هذه الرغبة فآثرت الصمت والتلويح بأنها لاتفقه شيئاً. كانت تتابع مجرى النهر التلقائي العجيب بخشوع وصمت مفزعين، حسبتها تؤدي صلاة خلاصة بالنهر، تنجذب بخشوع وصمت مفزعين: تجذب اليه وتندمج مع خرير مياهه، لاحد يستطيع التعرف على جليلة وهي تقف خاشعة لايطرق لها جفن ولا تصدر عنها ايما حركة، ينفر الماء من بين ركبتيها لتدّوم تياراته العنيفة خلف ساقيها، عيناها الى الامام حيث يتجه النهر ووجهها يكاد يكون وجه تمثال نصب على الشاطيء منذ الاف السنين. يااللعجب. فكل الأنهار تجري تلقائياً وتحمل معها اسرارها الى حيث تنتهي. أمن المعقول ان جليلة لاتعرف ذلك؟ كانت في وقفتها الجبروتية تتابع انحداره هبوطاً من أول المصبات البعيدة التي تبدأ من شق خفي بباطن الارض حيث الصخور المسننة والاعماق المجهولة، وصعوداً حيث تتفرع منه جداول رفيعة تجوس سبخ الارض وملحها الأبيض واحراشها المكتظة بالاف الاشياء والحيوات. صعوداً أو هبوطاً حتى تلك النقطة التي نقف عندها انا وجليلة، وكما ينبغي ان يكون هذا التوجه الحاد والازلي للنهر، دائماً، كان احساسي بهما قوياً منذ تلك اللحظة التي ابصرت فيها ذلك الخشوع المخيف في عينيها.

اهذا هو الجنون الذي كان يخشى اهل القرية، الكبار منهم، تطوره واتساعه؟! اذن فهم محقون والله. فلو ان مافي جليلة الآن انتشر وشمل كل الفتيات في سنها، ولو أن ما فيّ الآن، انتشر ليشمل كل الصبيان لخرجت البلدة كلها من اعماق هذه البيوت الطينية واصطفت على شاطيء النهر، وتركت الماء وتركت الماء يغمرها حتى الركب ولاستسلمت لهذا الصمت المفزع. اليس هذا هو الجنون بعينه؟!

اليس هذا خروجاً على المألوف في هذه البلدة الملاصقة لجرف النهر والذي يبعث فيها الخوف مرة كل عام؟ اليست هذه ديانة جديدة، كان يمكن ان تنشرها جليلة لولا حكمة الكبار من اهل البلدة؟!

كانت جليلة اكبر مني وكنت سأحذو حذوها لو انها حاولت ان تلقي الي بسر من هذه الاسرار، ولتآلفت مع طريق آخر غير طريق النهر هو طريق جليلة الأعسر، ولكنها آثرت الاحتفاظ بكل شيء وعلى طول السنوات التي مرت وكلما وجدتها بجانبي سواء هنا على الشاطيء على هذا الرمل الساخن) أو على السرير حيث تفوح رائحتها الوحشية في ارجاء الغرفة كلها ابتداء من الوسائد والأغطية حتى فتحات النوافذ واكر الابواب أشعر دائماً بأني لن افلت من ذلك الاحساس الآسر بالرهبة المقدسة وانا انظر اليها. كنت ابصر وجهي عبر هذه الرائحة طوال تلك السنين، مسكيناً مستكيناً متآلفاً مع الشاطيء المغطى بالطمى والحجارة الملونة أو متواطئاً بلا حدود مع الظلمة أو الضوء المنبعث من عيني جليلة في وقفاتها الراسخة والذي يشبه التماع أول نزيز يبدأ به النهر كما اتخيله في كل لحظة الى آخر المصبات عند آخر نقطة يشربها الملح أو البردي. لم انس قط أن وجهها يومذاك كان يحمل نفس الهدوء المستكين المستلب المأخوذ كلياً باصرار النهر على التدفق الحاد، المستمر.

منذ سنوات بعيدة وامام احدى وقفاتها الشامخة شعرت ان جليلة هي نهاية حقيقية لكل تعبي، وانني لكي افلت من حس الجنون ينبغي ان أربط حياتي بحياتها، لكني الآن وفي هذه

اللحظة بالذات وعند هذا المرتفع الرملي احسب انها المنبع الوحيد لكل اوجاعي فهل تغير شيء ما؟ ربما .

كان المرتفع الرملي الهش قد انفرش وغطى مساحات واسعة من الشاطيء . وكان الشاطيء قد انهزم بضع خطوات وترك وراءه خطوطاً سوداء من عروق السعد والثيل البري ، تشابكت مع بعض فكـونت جرفـاً بحـافـة حادة مهيأة للانهيـار في ايـة لحظـة . ومن الجانب الأخر كانت تنهض مدينـة جديدة من الكونكرت الأسود دون أن يمس أو يؤثـر على بلدة الطين القـديمـة . الشيء الـوحيد الذي لم يتغير هو ذلك الحصى الناعم الملون الذي كنا قذفنا منه المئات بعيداً في عمق النهـر ، وكنا نختار لكل يوم حصاة واحدة ذات لون متميز نقـذفهـا بمحـاذاة الشـاطيء ثم نتسـابق نحـوهـا بسـرعـة . اطفال . كان لابد من من الرهان : من يبلغها او يلتقطها قبـل صاحبـه له الحق في أن يرش الاخر بالماء دون ان يتحرك . ، يالهي انني اتـذكـر كل التفاصيل وبدقة تثير الاعجاب كانت جليلة تصـل قبلي دائماً وتخطف الحصاة بسرعة البرق . كانت اكبر مني وكـانت معـدتي مسكـونـة بالـديدان الصغيرة الصفراء التي تقتات معي على العصيـدة والتمـر اليابس . كانت صبية متوثبة عنيفة انها كبـر مني واكثـر عافيـة ولكني لاانشغـل كثيـرا بهـذا وكـانت لعبـة الحصاة التي ابتكرتها جليلة ، قريبة الى نفسي ، هي التي ابتكرت كل شيء وبطـرق حاسمـة وأخـاذة ففي كثيـر من الاحيـان كانت الحصاة تضيع منا عندما يصادف أن يغمرها الرما المغسول ثم لا نلبث ان نجـدهـا بعـد ايـام : حصـاة صغيـرة تميـل الى الأحمرار الفاتح ، مفلطحة دكناء من الجانب الآخر ، يحزها خط أبيض من الـوسـط بحـاذيـة نمش اصفر باهت . لا اعرف لماذا كانت جليلة تختار هذا النوع من الحصى الذي لالون له . آه . . لقد تذكرت . ان هذا النوع من الحصى يستخدم كتعاويذ . كان يعلق في رقاب الأبقـار بعـد ولادتهـا ، وتـزين به أسرّة الاطفال . كانت الفلاحات المتـزوجـات يصنعن منـه رقى وقلائد جميلة يعلقنها في واجهات الاكـواخ . كن يعتقـدن انهـا تطـرد الشرور وتضاعف القدرة على الانجاب . لكن هل كانت جليلة تعتقد بذلك؟!

كنـا معـاً نتفحص كل حصـاة قبـل أن نقذفها فتنطبع عليها آثار اصابعنا المعروقة ، كانت جليلة تردد دائماً انها ستثقب واحدة منها من الـوسـط وتـربطها بسلسلة معدنية ، تعلقها كل يوم برقبة واحد منـا ، كنت أضحـك من الاعمـاق وانـا اتخيـل الحصاة تتدلى من رقبتي أو رقبتها ، وكنا نعتقد أيضاً ان الرمل الحار قد يجعلها هشة ويسهـل ثقبهـا . صغـار . صبيّان احمقان يفكران بطريقة حمقاء . في بعض الاحيـان كنـا ندفن الحصـاة ساعـات طويلة في الـرمـل الحار ، وفي عز الظهيرة ثم نخرجها ساخنة تكوي أصابعنا ، كنت أضحـك واغـافـل جليلة وادفـع بهـذه الحصـاة السـاخنة من فتحة الثـوب العليـا بين النهدين فتنزلق الحصاة على مهل وتكوي ذلك الجلد النـاعم وجليلة تصرخ بصوت عال مترع باللذة واللالم معاً وانا اضحك ممسكاً بكلتا يديها مانعاً اياها من النهوض لئلا تسقط تلك الحصـاة في الـرمـل قبل أن تحدث الأثر المطلوب في جسد جليلـة ، لكـن جليـلة ما تلبـث أن تنـهض فتشـاركني الضحـك الهستيري وتستحوذ علينا نشوة فظيعة ياه . وعندئذ فقط ننسى تلك ونتنـاسى فكـرة تعليقهـا في رقبـة من يخسر الرهان . وعندئذ فقط يكون النهار قد انقضى تماماً وليس امامنا الا ان نعود الى البلدة في نهاية . المطاف نجر اقدامنا بتثاقل بعيدين عن بعضنا ، جليلة تسير مهمومة صامتة تتحسس من حين لآخر صدرها وتريني على عجل تلك البقـع الحمـراء التي تركتها الحصاة السـاخنة . كانت تغضب أو تستاء ، أو هكذا يخيل اليّ عندما ارفض التطلع الى حيث تشير : بين النهدين .

كنت أشعـر بالخـوف واشعـر ان تعبي يتضـاعـف من يوم لآخـر ونحن نتسلق ذلـك الجـرف التـرابي حيث تطـل اول البيـوت في الجانب الشرقي للبلدة : لم يفارقني الأحساس العميق بأن اي يوم من هذه الأيـام لن يعـوض أبـداً . اجل . كانت اياماً ممتلئة بحق ، بكـل شيء . بالخوف والتعب والضحك والتربص والقلق . هكذا اشعـر الآن وانـا اقتـرب من الاربعين وهكـذا دأبت حيث لابد ان افعـل ذلـك ، على ترويض نفسي قهـر عنـادهـا الاصيـل المزمن وحجب اهـوائهـا المتـوثبـة دومـاً وارغامها على الركون الى ضياء الذاكرة وزحمتها .

ولكن ماذا افعـل اذا كانت السنين التي تمـر تحمـل في طيـاتها

خواء مرعباً وجفافاً مميتاً ابتدأ يفتك بالذاكرة والذكريات؟

لا طاقة لي بالعناد بعد هذا العمر مع نفس شاخت قبل الأوان. نفس رجل تنازعته شهوات عمياء متناقضة كانت في يوم ما اصيلة ذات مغزى فماذا افعل؟ من سنة لأخرى لكل ظل الوهم يكبر ويزداد تشبثاً بي. وسنة بعد أخرى ظلت تتوالد لتزدحم بها الروح وتتداخل فيها خيوط حياتي مع بعضها وتتعقد. ومن سنة لاخرى كانت جليلة تشيخ ويضعف سلطانها الروحي والجسدي وانا لاأملك لها شيئاً يوقف هذا الانحدار البغيض. بل ها انا ابحث عن تفاصيل صغيرة اختبأت في الذاكرة وانـد ست في زحامها تقودني الى تخوم البدايات الأولى ولعلني اضع يدي على منبع هذا الاحساس لخطر لكن هذا في منتهى القسوة منتهى احتمال الالم. لقد ادركت بعد فوات الأوان ـ انني مثل من ينسج ثوباً سداه من الضوء البكر الذي لم تمسه يد ولحمته من الوهم الخالص الذي يتشبث برؤوس المتعبين. وها انا في النهاية اعود الى الشاطيء بعد ان تبدد كل شيء واصبحت على يقين انني على قيد خطوات من الموت. ويزداد هذا اليقين رسوخاً كلما أمعنت النظر بوجه السيدة جليلة وفي اعماق عينيها المنطفأتين فماذا افعل؟

هل أقتنص من تلك السنين الطويلة اكثر اللحظات اضاءة ووضوحاً واستهدي بها في هذا الليل الحالك الذي يلتف حولي بكثافة وصمت صعوداً أو هبوطاً كما تفعل الموسمات: اجل كما يفعلن عندما يبلغ التعب باحداهن فتلتقط انفاسها في آخر العمر وتلملم اشلاءها فتضاء ذاكرتها الصدئة لبعض الوقت بذكرى بعيدة، مطمورة تحت انقاض ثقيلة متراكمة. لكنها ذكرى لذيذة ومؤنسة. هل افعل هذا؟ لقد حاولت فوجدت ذلك مستحيلاً فأنا لاأعرف اين تختبيء هذه الاضاءة المزعومة ولاأعرف كيف اهتدي اليها. وليست كل السنين التي مرت متشابهة، اعترف الآن ان عدداً كبيراً منها كانت ضحلة عجفاء: سنين قحط مجدبة الا من وقع خطى الموت. لااستطيع لاني تعودت حتى هذه اللحظة أن أرى الأمور من خلال الخضوع التام، لسيطرة لاحدود لها لجسد جليلة وروحها على كل كياني. لااستطيع الفكاك من هذه المحنة ولن اجزم بأن ثمة اضاءة واحدة حقيقية تعطيني الثقة ولو قليلاً بانها جميلة وصادقة. لكن لماذا هذه المكابرة اللعينة الآن.

لاعترف أن السنوات الطويلة التي مرت مترعة بالضوء الذي ظل يسطع كل هذه الفترة ولكنه كان يخفت بالتدريج حتى لم يبق لدي الا عتمة قاتمة تسكن القلب والروح.

ولأعترف ايضاً اننا كنا جسداً بجسد لايفصل بينهما غير توجع متواصل وشهوات مترابطة تتدافع مع بعضها كالموج. لنفس شاخت قبل الأوان وروح هدها الاعياء وطول الطواف.

صعوداً.. وبالاتجاه المعاكس قلت لنفسي متى كان عندي موطيء قدم في هذه الارض غير هذا النهر ورمله، وغير جليلة ورائحتها المتوحشة فيما بعد. جسد بجسد لايفصل بينهما غير ذلك الألق الزاهي والعبق الساخن الذي يخمد في آخر الليل بينما تكاد تشتعل الأن بذهني بصورة وحشية تلك اللحظة التي لم تغادر الذاكرة قط. انها الوقفة المؤذية مع اربعين عاماً مضت سراعاً وما انطوت قط على شيء من الرحمة. حتى ما كان منها مشرقاً ساطعاً. لم يكن فيها غير الصمت المنفعل، المهلك. الصمت المر بانتظار ان اعرف أي من هذه الرغبات ينبغي أن انقاد خلفها.

سكتَ ولم أبح بشيء أبداً. لااحد يقترب مني، لااحد يبتسم لي لااحد يهمه أمري سوى جليلة الأعسر! هي ناري الخاصة التي أتوضأ بها واتلاشى بوهجها المحرق. فلمن اذن ابوح بوجعي؟! من يستطيع الاصغاء الي وسط هذا الصمت، ولماذا لا ارغم نفسي منذ الآن علي الوقوف عند حدود التعب وعلى موائد التعب.. أخ.. وحيداً الا من الحب وحيداً الامن هاجس لعين يهبط بي أو يصعد لاادري، يدفعني عنوة الى معاينة ذلك الاحساس بالفجيعة مثل من يلعق الصخر بحثاً عن قطرة ماء. استسلمت في نهاية المطاف الى هسيس الرمل الناعم تحت قدمين خشنتين فقدا الأحساس بالاشياء بالارض والماء والحصا الناعم.

هبوطاً.. وبالأتجاه الصحيح مع المجرى التلقائي العجيب للنهر العجيب والذاكرة العجيبة، لعلني ارى تلك السنين رؤية صافية ليس من خلال غشاوة الدمع ولا من حمى الشهوة. فليست بعيدة الى هذا الحد، على الأقل ليس من العسير التكهن بها عن

بعـد ، فهي امـا تكـون خاويـة فعـلاً وكمـا ينبغي ان تكون السنين لرجـل مثلي هذه التعب فالقى بنفسـه في طريق مسـدودة وامـا ان تكـون كحـد السيف قاطعـة موجعـة تفتـح للدم منـافـذ أخـرى، وتتواصل الامها مثل خيط نازل من السماء.

لقـد عاصـرت أربـع حروب. ألا يكفي هذا كي اشم رائحة الخشب في جسـد أدمي؟!. الا يكفي هذا كي يجعلني اتـوق الى النهـر بعـد هذا العمـر الطـويل، وكما يتوق الطفل لثدي أمه؟ الا يكفي هذا؟!

حروب يستفيق من هولهـا الحجـر، ورغبات اعتى من غضب البحـر. آه حقـاً لم لا أبـدأ من هنا، من هذه الحروب وابحث في طيـات اوراقهـا الطـازجـة، فقـد تسعفني الـذاكرة والتمس راحة لنفسي في هذه الأمـاكن التي تحتفـظ بكـل شيء الا الـراحـة: الحروب. اجل.

كانت الاولى مشـوشـة لم استطـع متـابعتهـا بذهني المشـوش أيضاً. كنت طفلاً صغيراً لا اكاد افقه شيئاً سوى أن أسمع الرجال الكبار منهم خاصة يتحدثون عن صبية صغيرة ضاعت وسط دخان كثيف اسمهـا جليلة الأعسر. ويتحدثون عن دولة معتدية واخرى متحـالفـة وثالثة احتلت أو تجزأت وخرجت من الدولة دولتان ومن الامـارة اربـع ممـالـك ومن المقـاطعة الصغيرة جمهوريتان ومن الشعب الواحد شعوب عدة. لامعنى لهذه التفاصيل آنذاك الا ان ماعلق بذهني هو صورة تلك الصبية التي ضاعت. يومها وانا طفل واثنـاء تلك الحـرب التي فقـدت فيهـا الصبيـة جليلة تصورت ان الأمر لايختلف كثيراً عن الولادات: امرأة تلد امرأة اخرى، وتلد هذه ولـداً وتـولد امرأة اخرى بعد حين وهكذا. كنت لاافقه معنى كلمة شعوب، وهي اللفظة الوحيدة التي كانت تحيرني وتقض مضجعي.

اعتقـدت في البداية انها مجموعات كبيرة من الأطفال الابرياء مثلي، ولـدوا وتكـاثـروا بيـوم واحـد بفعل الرعد. رعد الطائرات ورعد الشهوات العنيفة. وانا طفل كانت سعادتي لاتوصف عندما التقط خبر ولادة طفل أو شعب أو مملكة وكنت عندما تنقطع عني اخبـار الـولادات يستبـد بي القلق ويـدفعني خوفي، خوف الطفل الى التكتم على هذا القلق ولكن التكتم له مرارة الموت فلم اعد استطيـع مواصلتـه، خرجت بعدها ادور في الساحات ابحث عن انسـان أي انسـان، يقـول لي كلمـة واحـدة. ايـة كلمة. يومها ما تركت زقاقاً ولا ساحة متربة الا ودخلتها وما تركت شيخاً كبيراً الا وتعلقت بطرف زبونه وسألته ولكني لم التقط كلمة واحدة. ما كان احـد يتحـدث بأيمـا شيء. الصمت يطبق على الجميـع النـاس والازقـة والنهـر. لكنني اذكـر جيداً ان الكبار كانوا يتحلقون حول بعضهم في دوائـر مقفلة يتهـامسون باشياء مبهمة شديدة الغموض حتى لم اعـد اتمـالك نفسي، ولم يبق أمامي الا أن اخترق احدى هذه الحلقـات، وكـان فيهـا الشيـخ الأعسـر نفسـه والـد جليلة، يهمس للمحيطين به، همساً خافتاً مذعوراً وقتها وانا طفل اخذني العجب من هذا الشيخ الخرف. قلت لم يشعر هذا الرجل بالدهر وهـو الـذي فقـد كل شيء، حشـرت نفسي بهعـوبـة بالغة بينهم وأصغيت الى الكلمـات الخـائفة التي تعبر من فوق رأسي الصغير من فم الـى فم لكـن احـدهـم، وبـقـدمـه الـكبيـرة داس على قدمي بدون ارادة فسحق اثنين من اصـابعي سحقـاً قاسيـاً جعلني أمـرق مذعوراً من وسط هذه الدائرة واتوجه الى النهـر.... يبـد وانني لاستطيـع الانتمـاء اليهم، أو أن هذا الانتماء مايزال سابقاً لأوانه ولكني لااستطيع بنفس الوقت احتمال هذه الفـاصلة بيني وبينهم حسن اذن سأنتمي الى النهـر. وفعـلاً توجهت الى النهـر والـدم يزف من اصـابـع قدمي بغـزارة فيختلط بالرمل الحار ويلون الحصا الناعم حتى بلغت الشاطيء. خضت حتى الـركبتين فاصطبغ الماء بلون أحمر اندفع مسرعاً في خطوط طويلة امتـدت مع امتـداد النهـر. الم اقـل إن علاقتي به، دمـوية وفريدة، بقيت على هذه الحال حتى توقف النزف تمامـاً. خرجت من المـاء وتمـددت على الـرمـل الرطب على حافة النهر، وكانت تلك هي المرة الاولى التي اذهب فيها الى النهـر.... اليوم وبعد هذه السـنـوات التي باعـدت بيني وبينـه بل وفي هذه اللحظـة بـالـذات، وكلما نظرت الى اصابع قدمي اقول: هذا ماخرجت به من الحـرب الأولى... في الحـرب الثـانية كنت جندياً في جبهة بعيدة لااعرف حتى اسمها. كان الموقع عبارة عن خندق صخري

عميق يسمح فقط بالأنحناء الى الأمام والى الخلف قليلًا. خندق محفور منذ آلاف السنين في ارض صخرية صلدة يشرف على سهل مترامي الاطراف يومئذ كنت اسمع الجنود يتحدثون عن ميادين قتال غصت بالجثث وفيالق لمشاة ابيدت عن بكرة ابيها، ومئات الاجساد دفنت حارة في خنادق تشبه هذا الذي اقف فيه الآن. لم اشعر بالخوف ولم ارتعد وانا اسمع اشياء مهولة عن طائرات لها اسماء ثقيلة على اللسان واشياء اخرى اكثر فتكاً، عن حيل عسكرية وخدع ومناورات وكتل ومحاور وخطوط دفاع واحزاب وسياسات وطنية وغير وطنية وملوك استنسخوا خطباً من بطون التأريخ واستعدوا بها لاعتلاء عروش هزيلة، باختصار قالوا هذا مكانك فلا تبرح وهي الحرب ابتدأت فابتدىء معها ولاتتوقف لاتضرب الا بأمر. لاترفع راسك الا بأمر. لاتبلع ريقك الا بأمر. لا تتململ ولاتتنفس الا بأمر. ففعلت ثم قالوا انهض فقد انتهت الحرب فانته معها ولاتواصل ولاتتحدث عنها بشيء لاتخبر احد بالمكان الذي كنت فيه، لاتبح بالأسرار العسكرية، ففعلت وهكذا ابتدأت وهكذا انتهت كما ارادوا دون ان تنطلق مني رصاصة واحدة، قالوا عد الى اهلك، سلم سلاحك وعدّة القتال، ففعلت عدت الى الأسرة التي تقلص عددها في غيابي عدت الى الاسرة لاكتشف اني الرجل الوحيد الذي عاد حياً ولم يطلق رصاصة واحدة. ولأكتشف ايضاً ان الذين اطلقوا الرصاص امامهم حصدهم من الخلف رصاص آخر اكثر مضياً وفتكاً، وان الفرق كبير بين الرصاص الفاسد والرصاص الفتاك ثم لأكتشف ان جليلة بنت الشيخ الاعسر قد عادت واستقرت في دار والدها وهي الأن وحيدة مشتهاة كما اتوقع، تحيطها مئات الاقاويل والالغاز والحكايات المبتورة صار لها جسد يضج انوثة ودهشة، هكذا يتردد على لسان الناس في البيوت الطينية في الجانب الشرقي من البلدة. اقاويل تكبر حولها صعوداً وهبوطاً في هذه البلدة الصغيرة البائسة.

لقد انتهت الحرب، وهذا هو المهم ومن بقي من الرجال لاسبيل امامهم الا مواصلة الانحدار المخيف والتداول بالموضوع الاكثر اغراء ومتعة، جليلة الأعسر. استقر بي الحال في الجانب الشرقي من البلدة ايضاً وكان النهر لايزال ينحدر نحو الجنوب سريعاً متحدياً كما تركته نقياً صافياً كما اردت. وكان شغلي الشاغل، كبقية الرجال هو جليلة الأعسر، والاقاويل التي تتدفق من كل الأفواه الاقاويل التي لا ينطوي معظمها على شيء من الرأفة وبعيد عن الحقيقية تماماً. لاادري لماذا اشعر انني قريب من جليلة. اكثر من هؤلاء ربما بسبب العشرة الطفولية التي قضيناها معاً على حافة النهر، لكنه زمن مضى لاتتذكر منه جليلة شيئاً بعد الذي اصابها. بعد اشهر قليلة عزمت على امر لم افكر بخطورته. قررت ان اراها مهما كلفني ذلك. اخترت الوقت. دخلت عليها ليلاً متردداً خائفاً مثل لص مهزوز، قلت لنفسي هل تتذكر جليلة شيئاً من تلك السنوات البيضاء؟ تسلقت جدراناً عالية تحيط بالمنزل، تجاوزت بضع أشجار باسقة جرداء من الاسفل. وجدت نفسي امام المدخل الرئيس للدار وكان مفتوحاً ينبعث منه ضوء شاحب. رأيتها، كانت تجلس على فراش وثير محاط بالعديد من الوسائد بلون احمر غامق وتتطلع الى الامام بعينين حالمتين. لم تجزع عندما رأتني اتوجه نحوها بل تشاغلت في ترتيب الوسائد. تقدمت نحوها وانا لم ازل اشعر بشيء من الخوف والتردد والندم. خيل الي انني رايتها تبتسم عندما اقتربت منها اكثر من ذي قبل. تشجعت، هذه الابتسامة المزعومة اعادت اليّ بعض شجاعتي. بحثت عن كلمة مناسبة فلم أجد ومن اين تأتي الكلمة المناسبة في حضرة جليلة الأعسر وكيف بي وأنا الذي ما اقتربت من أمرأة قط بهذا الشكل الاهي نفسها، جليلة، وعندما كنت طفلاً في السادسة أو السابعة. وماذا اقول وقد دخلت متلصصاً؟ توقفت تلاشت ابتسامتها واكتسى وجهها بحمرة قانية. قالت بصوت رخيم مرتعش: من يدخل متلصصاً لايجدر ان يقف هكذا كالصخم تقدم ان كنت تثق بنفسك تقدم ولاتخف ياعلوان ها انت قد اصبحت رجلاً ياه... اللعنة على تلك الايام التي مضت مسرعة والله قد كبرت.

تقدمت يبدو انني تعلمت الكثير من تنفيذ الأوامر بلا مناقشة قلت لنفسي ان هذا اهون من الخندق.

لقد صنعت الوسائد على شكل نصف دائرة بحيث تحيط

بفرش ملون من الصوف، نهضت جليلة ووقفت على قدمها كما يقف شبح مرعب يالهي اهذه هي الصبية النحيلة ذات الركب البارزة والنهدين الضامرين؟ اجل.. اجل. نفس الوقفة الجبروتية فارعة الطول حقا رشيقة حقاً. كانت تخفي خلف هذا الثوب الخشن ردفين مدورين ونهدين يوشكان ان ينفرا من الثوب، في تلك اللحظة احسست انني اخوض في ماء النهر حتى الركبتين بينما اغوص في هذا الفراش الوثير عندما اشارت عليّ بالجلوس بينما كانت تطول وتشمخ.

كم كنت صغيراً آنذاك بينما تنهض جليلة نهوضاً مخيفاً، يستثير حتى الجدران. امسكت بشعر رأسي وسحبتني اليها بقوة، فاستسلمت، لم اعترض بل شعرت انني اطير بين السماء والارض لكني احس بالوسائد واحدة واحدة، واحس بجليلة نهراً عاتياً ينحدر نحو الجنوب يغمرني بضجة كبيرة ويأخذ معه كل تعبي، كنا نتلمس وجه السماء ونحس اننا في اعماق نهر لا قرار له كنت احاول ان اتماسك واتجلد لكن من يستطيع ان يتجلد ويتماسك في حضرة جليلة. في حضرة الموجة العاتية التي تنهض كالجبل او تنحدر كسيل العرم. من يستطيع ان يحظى بقشة يتشبث بها فلا يقتله طوفان جليلة الأعسر من؟

ومنذ ذلك الوقت، عرفت أو تعلمت كيف يمكن ان نكون وقوداً للحرب بنفس الوقت الذي نتلمس فيه جزئيات حياتنا ومفرداتها البسيطة، ولابد، بالتالي ان نألف ذلك كما الفنا الشمس والهواء والنهر وحكمة الرجال الكبار من اهل البلدة الغارقة في البؤس.

ومنذ ذلك الوقت ايضاً بدأنا نألف بعضنا بعضاً انا وجليلة، ونعتاد على العيش معاً خلف هذه الجدران العالية التي شيدها الشيخ الأعسر ابان حياته.

.... لم يمض وقت طويل حتى آندلعت الحرب الثالثة فاشتعلت معها حماساً مفرطاً دون ان اعرف السبب في ذلك. ربما لاني امتلكت فكرة عن الحرب. فكرة لاتصمد كثيراً امام وهج الرصاص ودوي الطائرات لكن هذه الحرب أيضاً كانت سريعة وبلا خنادق بحيث ظلت الفكرة مغلقة في الذهن كانت جليلة تستحوذ على كياني، كانت هي وطني الذي خفت عليه خوفاً شديداً لكنها، كانت سريعة لم يتوضح فيها غير الحماس وغبار الخطب التأريخية وصداها وطريقة الهراوات الغليظة التي امطرتها السماء العربية على الشرطة العربية. كانت حرباً خاطفة كالبرق كلمع الهراوة بحيث لم تكن هناك فرصة لي أولغيري من الناس لكي نفهم متى بدأت وكيف انتهت.

لقد حدث كل شيء ببساطة، نمت الى جانب السيدة جليلة بعد عشاء خفيف وعندما استيقظت صباحاً وجدت أن حرباً قد حدثت في الليل وانتهت اثناء الليل نفسه. ولكنها حرب على اية حال وهذا ما رددناه معاً ونحن نسترق السمع الى احاديث الناس. وفي النهارات التالية التي اعقبت الحرب بت لااعرف كنت اواجه شعوراً حقيقياً عنيفاً بالموت فلم اجد امضى من سلاح النوم الى جانب السيدة جليلة النوم سلاح للمراوغة.

ومقاومة الموت.

كانت اكبر مني واكثر نضجاً. ودائماً كانت تشدني اليها بقوة فانجر اليها كالطفل وهي تهمس:

- لم يات وقتنابعد يارجل.. فلا تحزن..

ومن حين لاخر كنت استفيق من ضغط التعب المتراكم الذي يسببه نومها على جسدي فينساب ذلك الشعور الخفي بأنني اقرب الى الموت منها فاتركها تهذي باشياء غامضة مبهمة عن الحب والاطفال والولادة! ينقطع بيننا ذلك التواصل المريع ويخمد الجمر في القلب وتسري برودة الموت عندما تصبح في لحظة مثل هذه فعلا: امرأة حقيقية انثى تتوجع من الأعماق وتتابع وحيدة ماكنا نحس به معاً وتنقطع صلتها بما يجري خارج الغرفة. الم اقل ان جليلة امرأة حقيقية تقاتل باظافرها واسنانها من اجل لحظة حياة ممتلئة...

الرابعة، حرب حملت معها وهج الحقيقية التاريخية المرة للناس الذين اداروها.

حقاً كانت فيها نكهة التاريخ، ورائحة ذلك الزهو المتألق. لقد اتسعت في اللحظات الأولى حتى كادت تأخذ كامل حجمها الحقيقي، وحتى ان السيدة جليلة او شكت ان تصرخ: لنفعل

شيئـاً الآن . وهي الـتي ما صرخت قط . لكنهـا خمـدت فجأة وتحـولت الى شيئين : طائـرة تتعلق باجنحتهـا عواطف النـاس ومشاعرهم واخرى تقتل فيهم هذه العواطف المندفعة .

. . . في الخامسة . حاولت .

مروقت طويـل . كان ثمـة شيء ينمو بداخلي . عطب . عطب كبيـر ينهض بيني وبين جليلة . كان جوعي للجسـد المسكـون بالـدهشة والرائحة الوحشية التي تنفذ الى القلب والمسارات التي تقود الى ذلك الاتجاه الذي يجعل وجهي مسكيناً مستكيناً بين قلة الزاد ووحشة الطريق كما يقولون . كان هذا الجوع يزدهر بداخلي عنـدما تطـول المسـافة بين حرب وحرب، وعندما تصبح السيدة جليلة بين تلك المسـافـات الطويلة هي الظل الذي يصد عني حر القيـظ لايبقى الا ظلهـا الـوارف، ودفئهـا العبق الـذي يتسلل الى عظامي عندما تعصف بهذا الجسد الهش قشعريره الوحدة، ويوم لااجـد سواهـا يستطيع التوغل في الدم . ورغم ذلك مازالت تصر على أن وقتنا لم يحن بعد . حاولت .

قلت لها نحن الذين نقاتل هذه المرة ونحن الذين ندير دفتها . قلت لهـا ان هذه الحـرب المـدمـرة قريبـة مني، تلامسني كما تلامسيني انت في هذه اللحظة لكنهـا لاتصدق ولااعرف من أين لها هذا اليقين العجيب؟ فماذا افعل؟

هل يتحتم علي ان امـوت يوميـاً تحت ثقـل هذا الجـوع الذي يغتـالني بصمت ام اظـل اقتات على المخيلة التي تأخذني بعيداً، حيث المـدى الـواسع والافق الارحب، وضياء الذاكرة المزدحمة بالاف الاشيـاء المتشـابكـة، يشـدهـا جميعـاً ذلك التوق الازلي للتوجه وبهذه الحال، وكما أنا، الى حافة النهر؟ لااعرف .

وتلك الليلة الشتـائيـة والجدران العالية التي تسلقتها والوسائد الوثيرة مازالت ماثلة امامي صعوداً وهبوطاً، ابتداء من حيث ينبغي ان تكون البداية لكل شيء : للحب او للتعب . للحياة او للموت وانتهـاء عنـد آخر قطرة ماء شربها ملح الارض في اقصى الجنوب الموحش منذ فجر التاريخ ومن حيث ينبغي ان تكون النهاية لكل شيء .

للحب وللتعب . للحيـاة او للمـوت فمـاذا تبقى لي غيـر ذلـك التعلق المضني الـذي يضاعف شعوري بالانسحاق؟ ماالضير في ان اقول أن الدهشة تزول والحماس يزول وان النهر هو الابقى، وجسـد جليلة هو الابقى رغم انـه لم يعـد طرياً كالزبدة ولا ساخناً كالمـرجـل، ورغم انـه اصبـح شديـد البـرودة تفـوح منـه رائحة الخشب العتيق بعـد ان كان يتضـوع مسكـاً وحشي الرائحة يستفز الـحجـر . ما الضيـر في ان اتلمس جوعي المتجـذر في العظم وتصور مخيلتي على اختلاف الوهم وتضعيده الى مصاف الحقيقة الناصعة من اجل ان امتطي موجة عارمة للذة عارمة؟ ما الضير في ذلك كله مادمت لااسبب أي حرج أو حزن لأحد؟؟ ما الضير في ذلك؟

. . . . لن نسى ابـداً ان جليلة كانت، ولسنـوات طويلة، غابة بكـر كلمـا ادخلهـا اكتشف انني مازلت بعيداً عن تلمس مجاهلها التي لم يطـالهـا الضوء بعد . كان جوعي لجسدها يمطر مثل غيمة مكتظـة، تمطر، حتى يبتـل جسـدي كله ويبتـل حتى العظم ثم يجـري بعـد ذلـك سم السكينة والالفة نقيعاً قاتلا كما حدث ذات يوم مع جليلة نفسهـا قبـل ثلاثين عامـاً . امـا اليـوم، فان الخراب الكبير قد امتد بين حرب وحرب وقد نال مني ومس شغاف القلب واتى على كل ما يربطني بجليلة . لقـد تضـاعـف جوعي . هذا صحيـح . تضـاعف ولم يعد مجرد هواجس دفينة تجوب يقظة في حدود الـوقـائـع السـريـعـة . هواجس حقيقيـة تتعثـر بهـا مخيلتي وتحـاصـرهـا ذاكرتي التي نأى عنها الخراب ولم يعبث الا بالقليل من آفاقها .

ومنـذ ذلـك الـوقت كلما التقيت امرأة اخرى غير جليلة وبعيداً عنهـا اجـدني تلقائياً احدثها عن شيء يشبه ما احس به الآن . عن النهر في مصباته وتكونه ابتداء من قطرة ماء واحدة صغيرة، تكبر، تكبـر، حتى تصبـح سيـلا عارماً من الماء يندفع في مجراه الازلي ملتـويـاً أو ستقيمـاً حتى يبلغ المصب حيث تعـود تلك القطـرة الـوحيـدة تنـدفـع تلقـائيـاً مئات المرات حتى لاتعلق بجذر أبنيته طحلبيـة أو حصـاة مغمورة في الاعماق . آخ . . يالهذا النهر الذي يشبـه الافعى المنسـابـة بذعر بين الجبال والسهول والوديان وفي البطاح العريضة المستوية آخ . لو يقول هذا النهر ما الذي اصاب جليلة؟ .

كانت تلك المرأة تشمخ وهي تسير بجانبي وتهتز من الأعماق وهي تتطلع إلى فودي الابيضين وصفرة الموت على وجهي وتحدثني عن مسارات اخرى لاوجاعها هي. الاوجاع التي ماسمعتها قط تتحدث بها وبهذا الشكل. عجيب. تقول جليلة أن حذاء جميلا أو قميصاً للنوم يتماشى مع هذا العصر الراكض الى هاوية لاقرار لها، لهو افضل واغنى لها من عشرة رجل شوهته الحرب وانطفأت فيه جذوة الحياة، صعوداً مع الجوع المزدهر في جوانحه وهبوطاً الى اصغر الامنيات التي يحتفظ بها الانسان لنفسه، منذ متى وهي تكابد، وتتكتم على مثل هذه الامنيات ياه كم انا مغفل.

ماكان امامي الا ان الوذ بالصمت منذ ذلك اليوم. وماذا افعل غير هذا؟

فهي ليست سحابة هجر تزول بعد مداعبات رقيقة، انما كانت السكين التي فصدت العرق الأزرق واغلقت كل قنوات الدم والحياة فيّ. لقد انقطع الحبل السري بيني وبين جليلة ولم نعد في طريق واحدة منذ تلك اللحظة اذ تأكدت بما لا يقبل الشك ان تعب الحياة الحقيقي هو تعب النهر الذي يجري ولا يلوي على شيء بحثاً عن المصب الذي يقذف اليه في النهاية بكل المزيج المتنافر دفعة واحدة. يجري متسلقاً الجبل، ومنحدراً يجوس متاهات الاودية، قوياً لايهدأ وهو يتمايل في البطاح. هذا هو التعب الأصيل الاخضر وهكذا كانت جليلة في السنوات الأولى.

منذ ذلك اليوم ادركت انني لازلت طفلا غراً وان للجوع وجهين احدهما صقيل يلمع على حافتيه زهو باطل ونور باهت يتارجح مع نسمة رائقة، والآخر اشبه بالخشب المنخور، ينخر مشهوة وتعباً وانيناً ادركت ايضاً انه لم يبق لي غير هذه المخيلة التي تقع خارج السيدة جليلة وخارج اية امرأة اخرى تعتقد انها هي الملاذ الوحيد لرجل متعب حزين، ومن حقها ان تذله وترميه خارج نفسه.

يومها شعرت بذات الوجع الذي عشته وانا ادور على الساحات وجع مزدهر منتصر يتطاول كالنخل ويبسق كالاشجار التي لاتحمل ظلا.

ومنذ ذلك اليوم ايقنت ان حربي قد بدأت قبل ان اتهيأ لها أو اعد لها شيئاً سوى حفنة من سنين جافة واصابع مشوهة وذاكرة متيقظة يحرقها الجوع وتلسعها الرغبة العنيفة في فعل ايماشيء. ومنذ ذلك اليوم، كلما دخلت باراً أو شربت كأساً من الخمر يتعمق بذهني وفي دمي ايضاً ما قالته جليلة في تلك الليلة التي تسلقت فيها الجدران. قالت: انت مليء بالفتوت والمخاوف والطفولة المخصبة ولن تدرك على المدى القريب ولا بعد مائة سنة ان يوماً سيجيئك لاتعرف فيه اين تضع قدمك. ولن يسلم وجهك من الحزن ابداً. تذكر هذا: لن يسلم وجهك من الحزن ابداً...

اهي نبوءة ام تراكم معرفة؟ كم انت صادقة ودقيقة وواثقة. كم انت لصيقة بالحياة، باحرج تفاصيلها.

لقد ابتدأت حربي: صعوداً كنت اقف على متن ذلك الصحو المخيف الذي بعثته تلك الحرب وركزته براسي كما يدق الوتد في ارض متماسكة.

لقد خرجت وحيداً الا من الحاح احمق وعنيد لنفس شائخة، تجتاحها المرارة المنبعثة من الاعماق من القلب. كنت اعرف انا ايضاً انني وفي هذه المرة بالذات اقف في موقع مكشوف. يسيجه الجوع الدائم الاقامة بدمي والمزروع بصور الجسد القديم، جسد آلهة الخصب قبل ان تغادره الدهشة وانا بينهما مشدوهاً ماخوذاً بهذا الشرر المتطاير من مكان الوجع. كل الاشياء تشير الى انني خاسر لا محالة غير اني هدأت عند هاجس واحد هو ان الحرب ستكون معلومة وواضحة ولامجال لخلط الاوراق فيها.

انها حربي انا مع السيدة جليلة. بخسارة وربح، ولكن ان يخسر احدنا فهو افضل بكثير من ان نخسرها معاً واني على استعداد تام لان اخسر كل شيء حتى طفولتي مقابل هذه الحقيقة. واعتقد ان جليلة بعد الذي قالته لي لن تموت من الوحشة.

وعندما ينتهي كل شيء ينبغي ان يعرف الناس من منا الخاسر ومن منا الفائز حيث لن اعود الى مجاذبة السيدة جليلة حديثاً سلفياً قديماً عن الحب والحرب والجسد كلام مثل هذا تجاذبناه طوال السنين الفائتة حتى بيت مفرداته واصبحت كالحصا الناعم الذي

يتقاذفه الاطفال على حافة النهر

كلام سلفي، ابتدأ في ليلة شتائية باردة، آوت فيها حتى الفئران الى اناثها ونهايته قناعة فجة متورمة سكنت داخل جليلة بأني اصبحت ليناً ومطواعاً اكثر مما يجب بعد كل هذه السنين، فراحت تملي عليه من حين لآخر شروطاً للحياة وطقوساً مفزعة للحزن واخرى للتعب، لاطائل تحتها حتى وصل الحال بنا الى الخراب الشامل ياه . . ما اجمل الخراب الشامل: أينما وليت بصرك واينما وقعت عيناك واينما مددت يديك فلا تجد غير رائحة الموت ولا تبصر غير ظلام الهاوية السحيقة. هبوطاً وقبل ان يتسع الخراب بيننا كانت كلماتها تسقط في القلب مباشرة ورائحتها تسكن الدم مباشرة. كانت، في آخر ليلة قضيناها معاً تناغيني بصوت رخيم، مولع، مريب، خائف ما سمعت مثله قط. لقد حولني ذلك الصوت الى طفل جفاه النوم، وبدأ يتشرب هذه البنرات الفاجعة بكل كيانه. كنت اسمع صوتاً ابلغ من تغريد الطيور في أول النهار واعمق بمئات المرات من صوت النهر المنحدر الى الجنوب وارق من نسيم الربيع البكر. صوت كانه ينحدر هادئاً من السماء، ياالهي لم يطبق لي جفن حتى الصباح، بكيت حتى ابتلت الوسائد، وسرحت حتى خشيت فقدان الذاكرة، واطلقت العنان لجوعي، جوع السنين الصفراء وانكشفت في حضرة ذلك الجسد الشهي، ينخل جسدي جمراً وتتسرب روحي من بين الاصابع أو من نهايات هدب العيون. لم يطبق لي جفن حتى الصباح وفي كل دقيقة تمر، اشعر انني اتحول الى شيء اخف من الهواء نفسه. وقتها قلت: هكذا يجب ان اغادر الحياة. هكذا خيل الي وانا في حضرة السيدة جليلة، وهكذا كنت اسمع شكواها، متأنية ممزوجة بحرارة ضاجة! التعب والشهوة تلاحقني طوال الليل من وسادة الى وسادة ومن بار الى بار حتى استحال هذا الابتهاج الى خوف مدمر. خوف من ان يأيتني يوم لااجدها فيه.

اوه . . انني اشعر بالتعب . . انني اشعر ان كل ذلك قد انتهى ولم يترسب في الاعماق الاالجوع، عارياً مثل ساق نبتة البردي كل ذلك قد توزع على اربعين عاماً بكل وقائعها وحركتها السرية البطيئة.

يجب ان نفترق بهدوء ولابد ان يحدث هذا الآن ولابد أن يكون احدنا في موقع الخسارة ليكن. انا اقدر على ذلك. ليكن. صعوداً . . حاولت.

ليس بعيداً عن منحدر النهر ذابت نهار مشمس وقدماي تلامسان رملا ساخناً وقلبي يفيض كآبة مكدودة خيل لي انني لااحتاج الآن الا لشيئين: الخمرة والنوم ومعاقرة هذه الرائحة في جسد جليلة. حينذاك كان اعتراضها عنيفاً وتأنيبها قاسياً على الخمرة والنوم. ولكني مع ذلك كنت وفياً لهما، ويوماً بيوم كنت اداري هذا القلب الهرم الذي روعه الهم واقلقته الضجة الآتية من بعيد.

لاادري لماذا كانت تثور وتصرخ بوجهي كلما شربت كأساً أو اغمضت عيني في وقت مبكر؟ اهي الحرب بيني وبينها ابتدأت من هنا؟ ربما. لكن لم تخاف هذه المرأة التي دنستها العفاريت، ونمت في ديار غريبة؟!.

قلت الخمرة والنوم، فتوجب علي ان افطم هذا القلب من رائحتها قبل فوات الاوان ورغم الالم الوحشي، استطعت التغافل عن هذا الجوع، مستعيناً بالهواجس المزدحمة في الداخل وبالتوجه النهائي الى ضياء الذاكرة والنهر بدلا منها وفعلت:

مددت يدي لبعض الاصدقاء فاستانسوا بها للوهلة الأولى، ولكنهم سرعان ما جفلوا من ارتعاش اصابعي وفزعوا من صفرة الموت على جبيني. لاشك انهم تألموا لفرحي بالضحك الذي تضج به عيونهم كانوا جميعاً كباراً، كانوا جميعاً صفا رأ، كانوا جميعاً يقولون تعال الينا وادفع عنك هذا الخشب المتعفن بكيت على اكتافهم واحداً واحداً وبرخص شديد. لم اجد غير صدى كلماتي وبؤسي وتعبي في عيونهم كنت الوحيد الذي لم يكبر منذ ولادته. الوحيد الذي لايعرف اهو مع الكبار ام مع الصغار اجل. . الوحيد.

هبوطاً . . ومرة اخرى شخصت بذهني نبوءة اخرى قالتها جليلة عرضاً عند ماكنا معاً في تلك الليلة الشتائية الساخطة قالت انت رجل هرم، لكنك يقظ الحواس يسحرك صوت المزاريب اكثر مما يسحرك خصر امرأة جميلة.

هل كانت تقرأ طالعي في ذلك اليوم؟.

لم اكن كما قالت في ذلك الحين ولم اعترض على ملاحظتها حتى الآن رغم اني في تلك الليلة اغلقت كل النوافذ واضأت كل المصابيح في الغرفة ورصعت المدخل بالفوانيس وقاتلت فوق جسدها كل الحواس التي كانت تريد مباغتتي لتنفلت الى خارج الغرفة. ادري مالذي فعلته في تلك الليلة. قاتلت وجعاً وحشياً يسكن القلب واليدين والعينين. قاتلت ورماً في الأعماق الموحشة حيث انبثقت روح جديدة ابتدأت من اطراف الاصابع وانتهت امام العينين على هيئة ضباب شفاف ينزاح ببطء قاتلت قتالا مجيداً الى حد ان جسدي ظل يحرقني لبضعة ايام، وحيث كانت اظافرها تنغرز في اماكن عديدة منه ولكني اعترف الآن انها لم تقل غير الحقيقة، اعتماداً على يقينها العجيب بانها الفيء الآمن والمتكأ الذي لابد من التوجه اليه دائماً لم اعترض على ملاحظتها حتى الان فقط يحتتم علي ان اقاتل هذه الخضرة المزعومة التي ابصرتها كالطيف في زغب وجنتيها قلت لنفسي انني اولد مرة واحدة، فما معنى هذا الزهو بهذا التعب المر؟ صعوداً.. قد ماي على الرمل والماء يصل الركبتين ويدوم حول ساقيّ العاريتين فتضاء الذاكرة في هذه اللحظة وتجرني عنوة لأتابع خلفها تسلسلا زمنياً منطقياً الى حد بعيد، للحروب الأربعة او الخمسة، لن اتوقف عند المدن والقرى والاراضي والانهار والمرتفعات والأغوار التي ابتلعها الاعداء وبنوا فوقها مدناً وقرى وبساتين وحفروا أنهراً وخلقوا اغواراً جديدة.

لقد رأف بي النهر وجعلني أدهش من عمق انحداره حيث كنت أقف. اسرتني زرقته المكابرة وهو ينساب مثل الضوء نحو الجنوب البعيد حيث يظل ممسكاً بانسيابيته العذبة وهو يتلاشى في البحر. لقد عدت اليه اليوم ثانية بعد عشرات السنين وبي وجل يطوح بي، وعشق مافتيء يخضر في نهاية كل عام لهذا النهر العجيب، العنيد المتصابي ابداً. عدت اليه وانا احمل يقيناً قاطعاً ان موجاته العنيفة هذه، وحركته المراوغة تصل بي الى آخر المسافات البعيدة وكأنه قد بدأ تواً، هذا النهر لايشيخ ابداً ولاتفتر حركته على الاطلاق هذا النهر الحياة يتجدد على الدوام ناشداً السلام للارض التي ينطلق على متنها وهاانى اخوض حتى الركبتين في مائه وحتى العنق في ظلام اربعين عاماً خلت. الوخزاه، والفة صميمية تجمعنا في هذه اللحظات التي تقف خارج التاريخ. ما كان النهر خارج التاريخ ابدا، بل هو التاريخ نفسه ولكن متى كان البكاء مجدياً، ومتى كان الغناء مجديا ومتى كان الغضب مجدياً؟! انا في حضرة دجلة، ودجلة وحده يمنحها جدواها ويستثير كل صبواتها.

لأحد يسمعني مهما كان صوتي فاجعاً لأحد يسمعني الا هو وحده النهر. هو وحده القادر على حمل هذا الوجه، والترفق بهذه الشكوى والتصبر على هذا الأنين، حتى يبلغ بها اقاصي الدنيا لأحد يفعل ذلك غيره قلت هذا من زمان ثم اختفيت وراء حاجز من الجروح التي ماهدأ نزفها طوال اربعين عاماً تداخل ليلها بنهارها حتى اعيتني الحيلة وهجرني الصبر وتجرعت مرارة الموت البطيء اربعون عاماً وانا اغذ السير خلف لمعان الشهوة المستعرة التي هي الموت بعينه دون ان يطرف لي جفن، دون ان يلوح في الافق، ولو من بعيد، بصيص ضئيل من الضوء وها هو دجلة يعيدني بجبروته الى نفسي، متماسكاً، قوياً، أتطهر بمياهه واغتسل بزرقته القاتلة. قلت له امتدت المسافة بين حرب وحرب. قلت له امتد ظرب مروع بين حرب وحرب، قلت له لقد تسوس جسد جليلة الأعسر وفاقت رائحتها رائحة الخشب المتعفن. هل تذكر جليلة بنت الشيخ الأعسر؟ هل تصدق ما اقوله الآن لك عنها؟ انسيت ركبتيها البارزتين وانت تبللهما بمياهك الطاهرة لقد غادرتك وهي في التاسعة ولم تعد ولن تعود. كانت تغادرك حتى وهي ترفع ثوبها فوق ركبتيها وتخوض في مياهك. اوه.. سيدي، بين حرب وحرب يزدهر في نفوس بعض الناس المولودين منك ياس مرير، كما يزدهر (الحرمل) على حافات الخنادق وتحت قناطر السكة الحديد في البراري وكما تزدهر الشوارع الخلفية والمقاهي المعتمة ودهاليزها الرطبة الضاجة برائحة التبغ ورائحة الاجساد الأدمية في ايام الحروب والمحن بالمجدورين والبهاليل والممسوسين والانذال، حتى ليبدو ان الحياة تبدأ دورتها من جديد هبوطا..

بعيـداً عن السيـدة جليلة وبعيـداً عن الاصدقـاء حاولت ان اتساوى مع هذا الحنين الخفي للأشياء البعيدة المنسابة مع النهر وفي الذاكرة مع الدم . . وكان الليل ندياً رطباً بارداً وكان ماء النهر اكثر برودة بحيث كانت ركبتـاي تصطكان بشدة، كان الليل باردا ولكنـه ليس معتمـا كمـا يجب، ثمـة احساس ما بأني واجد خلف هذا الليـل في هاتيـك الحـانـة المنـزويـة، وداخـل هذه الرطوبة والعتمة جليسا من الجن او من الانس فلادخلها اذن واريح نفسي من ضنى هذا الطواف الطويل. اعطيت ظهري للنهر ومشيت دون أن احـدد اتجـاها معيناً. لاادري لكنني كنت اكتم احساسا مفاجئا بالخيبة: أمن الممكن ان أجد متّكأ آمنا بعيدا عن حضرة الجسد الهش ورائحته الثقيلة؟! أن الأوان لأن استفيق وافر بجلدي كان، الليـل صعبـا امـامي بظلامه قاسياً بوحشته، وكانت رطوبته همسا جنونيا كالحلم الزاهي. المهم اني حاولت . .

قصـدت صديقـا قديمـا يسكن في الجانب الغربي من المدينة بينـه وبين النهـر حب محرم ومستديم وقائم منذ عشرات السنين. بينـه وبين الفنـاء حب محـرم. بينـه وبين البهجـة عداء مستحكم مستمـر منـذ اول يوم جاء فيـه الى الـدنيـا. هذا الصديق لم يكن مجـرد رجـل يتقن تبـادل الحديث، وليس مجرد جليس من البشر يبادلك الكأس ويشعل لك عود الثقاب ويسألك عن آخر مشاريعك.

انمـا هو من نمط خاص: استعمرته الكآبة وازهرت في اعماقه رائحـة الخـراب والفوضى وجاست دواخله وشوشة خبيثة غامضة للتاريخ والتاريخ بداخله ليس مجرد معلومات وتفاصيل وجزئيات واحـداث واخبـار عن الانبيـاء والـرسـل والقـادة والجـواسيس والحـروب. التـاريـخ بداخله مثـل وحش مُختبيء خلف تشابك عنيف من الطين والبـردي، ما ان يغفـل عن ترصـده ولجمـه حتى ينهض من اعمق الاعماق في نفسه وفي نبضات قلبه.

لقـد سعيت اليـه في مجلسه تحدوني رغبة في ان اقول له انني بعـد هذا العمـر الطويـل اصبحت لاافـرق بين رائحـة الخشب المتعفن، ورائحـة المـرأة التي عشقت. ولااعـرف سببـا واضحا لذلـك. اعـرف ان قصـورا في الفهم والاستيعـاب يلازمني منـذ الطفـولـة ولقـد عرفت جليلة ذلك ايضا. فلست من اولئك الذين قرأوا كثيـرا ونبشـوا في كل الـزوايـا المظلمـة كما تفعل الصراصر تحت الجدران المنخورة والذين جعلوا من زوجاتهم قيمات على حيواتهم فعبثن بها وتذوقن طعم ولذة السلطة. وكل ذلك من اجل ان يضمنـوا لأنفسهم مكـانـا في بيـوتهم يحتسون فيها الخمرة في الايام الممطرة!

كان هذا الصـديق الـذي اسعى اليـه يعـرف جليلة، ويعـرف الكثير من تفاصيل حياتي معها. والأهم من ذلك انه يعرف مامعنى ان تحصـل امـرأة مثلهـا على تفـويض بالتصرف بحياة رجل مثلي لايملك من حيـاتـه شيئا يحرص عليه. يعرف أن ذلك ليس ممكنا ولامنطقيا ابدا. ولكنه لم يتدخل بينى وبينها بما يدعم ابتعادنا عن بعض رغم المـودة البـالغـة بيني وبينه رغم علمه باني انضب يوماً بعد يوم.

وانـا في طريقي اليـه، همست لنفسي: ان هذا الصـديق، في هذه اللحظة قد انهى كأسه الأول، وراق مزاجه وسالت من راحتيه انهـار الخمـر والحكمـة واطلت من عينيـه غمـامة حزن، دائمة، لكنـي تذكـرت انـه يستطيـع سبـر غوركـل الأوجاع. لم يبتعد عن دجلة لم يحـاصـر مثلي بين عشق دجلة والهـروب المتـواصل من رائحة الخشب. قد لانلتقي ولكني سعيت.

في الطـريق اليـه خشيت ان تخمـد هذه الجمـرة المحـرقة في ذاكـرتي واعـود من حيث اتيت انـا بين الصعـود والهبوط بمحاذاة النهـر ورائحـة الخشب تنتهي عنـدهـا كل همـومي وتنطفـىء هذه الجمـرة المحـرقـة ولااعـرف سبيـلا آخـر غير هذا الصديق الذي قصـدتـه قد خبر الحياة بطريقة خاصة جدا. وعرف في وقت مبكر سر المـوت الـذي يلف المحيطين به فلم يسفـح نفسه على جسد هش كما فعلت. لم يتوغل بعيدا الا وهو وحيد حتى من احساسه بقشعـريـرة الحيـاة. لم تاخـذه شفقـة بنفسه ولم يترنح قط، امام سطـوة الشهـوات بل كان قاسيـاً يجلد هذه الشهوات ويجتثها من الجـذور. ازورت عنـه مزاغـل الترف والاسترخاء لما هو حاصل فنـاى عنهـا بعيـدا واعـرض عن نزواتهـا الـرخـوة وهذا ما يدفعني للبحث عنه الان والعثور عليه مهما كلفني ذلك.

تجنبت البحث عنه في البارات التي تقوم على ناصية الشارع الرئيس وابتدأت من الأزقة، حيث الظلمة أشد وحيث الفناء في آخر الليل يخرج من مفاصل ابواب الحانات المكتظة بالبشر مختنوقاً كصوت الدم الذي يشخب من شرايين الذبيحة، ومتفقاً الى حد بعيد مع انسدال الليل العميق في الخارج . .

في هذه الحانات الصغيرة لايعدم المرء جليساً، ولا يلاقي كثير عناء في الانتقال الى الحديث الذي يحبه، كما ينتقل من مائدة بلا أدنى حرج. الندماء كثيرون، والصامتون اكثر والمغنون هم الاغلبية الساحقة وهم اكثر الناس صخباً.

وبعد ساعات في الطواف المنهك والبحث المضني، والتطلع المتواصل في وجوه متشابهة لعشرات البشر، وجدته! يجلس في مقدمة البار، يقتعد كرسياً من الخشب تلامس قوائمه من اليمين، جداراً رطباً تساقط طلاؤه وبانت شقوق الطابوق التي سكنتها العناكب الرمادية. كان يتطلع عبر الزجاج الى النهر. مددت يدي اليه فلم يتحرك. حفلت. تقدمت نحوه خطوة اخرى فلامست يديَّ جبهته رفع نظره عالياً دون ان يتكلم ثم خفض راسه مجدداً واعطى وجهه للنهر. لم يكن صعباً ان اتبين بعد لحظة أنه فقد بصره. تذكرت أنه كان يشكو منذ طفولته ضعفاً في الرؤية. لكن هذا الضعف لن يبلغ به هذا الحد وبهذه السرعة. كانت جليلة، عندما كنا نصادفه في طريقنا ونحن مائدين من النهر، تضع قدمها امامه فيسقط على وجهه وكانت تضحك بينما كنت اسنده لكي ينهض وانفض الغبار عن دشداشته. كان يقول:

ـ ماذا تريد مني هذه الكلبة؟

لم اصدق انه فقد بصره بهذه السهولة. سالته:

ـ متى حصل ذلك؟!

ـ في احدى الحروب.

اجل هذا ماكنت اتوقعه. اذن لقد فقد بصره، ولكن كيف؟ قلت له. ولكنه لم يتكلم، بل تلمس قدحه الممتلىء بالعرق امامه ورفعه الى الأعلى وافرغه دفعة واحدة في جوفه وقال: لاأعرف، لكني، ذات يوم استيقظت لاجد نفسي قبساً مضيئاً وسط ظلام عميق لاقرار له. يوم حار خانق من أيام حزيران. وكنت آنذاك جندياً متطوعا في بلد آخر. قال هل فهمت؟ قلت نعم. تكومت على المقعد المقابل وشعرت ان تعبي يوشك ان يتفجر في الحال فقد كنت اصغي الى شيء يتهدم بداخلي ويتحول الى دم فائر ودمع ينسكب بهدوء، لقد احس بذلك فوضع كفه على راسي وقال:

لاتبك ايها الرجل، لاتبك فالبصر لم يعد مهماً وحياتي كما ترى، انحسرت تماماً في كل الاتجاهات. لاتبك، فانت تراني مضيئاً الآن في مكان معتم للغاية. ما فائدة البصر في ظلام دامس كهذا؟

كان صوته قويا، هادراً كوشوشة النهر. نظرت اليه فرأيت دموعه تنهمر غزيرة تنحدر من شقين معتمن في وجهه تماما كما ينفجر الماء من الصخور، نبعا صافيا يتقاطر من اعماق مجهولة بعيدة الغور. عندئذ ادركت ان رائحة الخشب المتعفن من جسد جليلة تأتي ايضا من اعماق مجهولة بعيدة الغور، وان جوعي المحرق يندفع ايضا من هذه الاعماق الموحشة. خيم علينا صمت ثقيل، واضعينا معا الى تقاطر دموعه التي مافتئت تتدافع على وجنتيه. قلت له: اتبكي انت ايضا؟

طلبت شيئا من الخمر ورتبت وضع كرسي الخشب الذي جلست عليه حيث اصبحت في مواجهته تماما ورحت اتملى هذا الوجه: ارض بوار تخمرت بداخلها ضجة الحياة ولم تنهض انطوت تربتها على خصب مخيف لم تطاله يد أو تعكره رائحة. لم يخمد بداخله عشق النهر الجليل والوشوشة الخالدة التي تنبعث منه. اكيد انه يتحسسها بطريقة مختلفة تأتيه كما يرجع من اعماق الماضي البعيد، ليس عبر الذاكرة ولا المخيلة ولا النبوءات، عبر نبض الدم. اجل عبر نبض الدم وهو حين ينصت ويصغي وهو الذاهل ابداً فأنما يبصر عديداً من الاصابع البيضاء تومىء له من حين لآخر فتضيء هذه الظلمة المحيطة به. لكنه حتى الان لايعرف لمن هذه الأصابع: مرة يعتقد انها اصابعي التي سحقتها قدم هجمية لرجل مسن ابان الحرب الثانية، ومرة يعتقد انها للحسين بن منصور، ولكن الحسين بن منصور تشظى مع الريح واصبح مثاراً للرعب ومنعطفاً من منعطفات الحياة المريرة

القاسية. مرة يظن انها ملك من الملائكة. لكنه يعرف ان هذا مستحيل. كانت مجرد رؤى مترعة. وفي المرات القليلة التي يرقبك فيها يكف عن الاصغاء ويتطلع اليّ عبر ظلامه عندما لايجد غير اصابعه هو فيتحسس حينئذ كاسه ويتجرع منها مايكفي لأطفاء هذا الضوء الخاطف في الرأس. قال:

ـ كيف جئت الي؟

ـ ضاقت بي الأرض، فبحثت عنك.

ـ وجليلة. ماذا جرى لك معها؟

ـ ألازلت تذكرها؟

ـ نعم. وبدقة.

ـ لقد نهضت بيننا سحب سوداء وكما تعرف لكل شيء نهاية.

ـ ارجو ذلك. لكن مابينكما عشرة عمر، وقد لاتستطيع الفكاك منها.

ـ لقد افسدت كل شيء

ـ لكنها تحبك بجنون. اخبرني ماالذي حدث؟

ـ لاشيء لاشيء.

■ حافة البحر

اسمع: قلت لنفسي وانا اقف للمرة الاولى امام البحر، لست اول من يقف خاشعاً، منقبض النفس ازاء البحر الابيض المتوسط، ولست الوحيد الذي خاف منه، وكرهه وعشقه ايضاً وبنفس الوقت. لست اول العُرب. ولن تكون اخرهم في ارتعاشة القلب وعمق الدهشة، وفيض الاحساس بالموت. قبلك الاف من البشر، الاقحاح، حملوا نفس الهم ونفس الخوف وتوجعوا بنفس الطريقة، ربما اكثر. قبلك آلاف البشر، شعراء وسماسرة ومهرجين ممسوسين وبهاليل حفت بهم الذكرى واخذتهم بعيداً، على متن التأريخ البعيد، العجيب. التأريخ الاملس كظهر الحوت ولكنهم لم يختنقوا بانفعالات بدائية كما يحدث لك الان، لابد ان احدهم قد بكى وان آخر قد شعر بانتفاخ في خاصرتيه فتسلل، مبتعداً عن حافة البحر، الى حافة مرقص ليلي خافت الاضواء، صاخب، وان ثالثاً قد شتم بعضاً من الذين ساهمت اناملهم الملكية في تلوين خارطة الدنيا قبل عشرات السنين، ثم القى بجسده في قلب سفينة متجهة صوب افريقيا يطارد ظل ابن عم له توغل في غاباتها قبله بعشرات السنين ايضاً.

ها انت ترتقي الان جبل الاسكندرون. مباشرة الى الجبل كما جرت العادة ربما لانه ليس أرضاً مخيفة. لا يصدم الذاكرة المريضة ولا يستفوكوامن الروح المثقلة باهوائها. ربما لانه مجرد مكان ممتاز للمتعة، وللسهر وتزجية الوقت بالشرب ومغازلة النساء. حسناً فعلت. ربما لانك تعلم مسبقاً انه اصبح هكذا بفعل التأريخ المتعاقب المنسوجة خيوطه بايد ملكية من اطراف الجزيرة العربية. ربما كل شيء فيه للبيع: الماء والهواءوالسلام والشمس والغناء والمشي. كل شيء فيه للمتعة، أو للمتع المتعددة فلا تسمح لقدميك ان يغوصا في وحل التأريخ، حت تبلغ المكان الذي بلغه من شتمتهم قبل قليل. اياك وملامسة ظهر الحوت، الاملس، لأنه سيسقطك لامحالة، وستساق مع طابور المزورين واللصوص والخارجين على القانون. ها هل سمعت؟ حسن اذن.

انت لست مسؤولاً عن ايما شيء في هذا المكان. انت لست مسؤولاً عن ايما خطأ في منزلق التأريخ: انت لست مسؤولاً عما تحسبه الآن اعوجاجاً في التضاريس الارضية، ولا في التضاريس التأريخية. انت لاتستطيع ان توقف كرة زجاجية على ظهر حوت املس حتى ولو حاولت معك الملائكة كلها.

ما عليك، يارجل، من الحالات السابقة لوجودك. يارجل أصعد الى قمته وابحث لك عن زاوية ظليلة هادئة في مرقص أو بار أو مبغى زاوية تليق بمقامك وتحجبك عن نفسك وعن الجبل، وهم يرتقونه كما يفعل اللصوص الاشقياء. وان كنت لا تقدر على ذلك فعد من حيث اتيت واعلم أنك انت اللص والشقي والمتسلل. لاتحاول ان تحدث خرقاً في حائط الدنيا.

في اعلى الجبل توقفت سيارة الاجرة واشار سائقها الى بناية مضاءة من الخارج اضاءة خافتة، خائفة. كان سائق السيارة يتكلم العربية بطلاقة. طلبت منه ان ينتظرني حتى اعود اليه مهما تأخرت. اريد ان ارى المكان من الداخل، فقد يكون مقفلاً، أو

متنتنـاً . امتثـل السـائق، وظـل واقفاً بسيارته بينما كنت ابحث عن المدخل الرئيس لذلك المبنىٰ . وعندما اهتديت الى الباب وجدته مغلقـاً بالشمـع الاحمر والظلام في الداخل كثيف . كل شيء يلفه الصمت على غيـر العـادة . حومت حول البنـاية الصغيرة فلم اجد اي منفذ يفضي لداخلها . عدت الىٰ السيارة وطلبت من السائق ان يعـود بنـا الى المـدينة . في الطريق قال السائق عرضاً انهم اغلقوا معظم البيـوت والبـارات والملاهي منذ يومين . قلت له انني رأيت الشمع الاحمر . قلت له لماذا اغلقوا الجبل؟ قال ان الدولة تضطر لاتخاذ بعض التدابير التي تبدو غامضة . فماذا تفعل عندما يتحول العهـد الى توتـر عقـائـدي وتتحـول البيـوت الليليـة الى امـاكن تجمعات سرية للتهريب والمتاجرة بالاسلحة والحشيش والفتيات القـاصـرات؟ . هل تتغـاضىٰ عن كل شيء من اجـل راحـة بعض الصعـاليـك؟ . اليس مضطـرة، بالتـالي، الى استعمـال الشمـع الاحمـر في طول الجبـل وعـرضـه؟ . قلت بلىٰ هذا صحيـح ومنطقي، لكني مدفوع بروح المغامرة ووجع الخاصرة . الا تهتم الدولة بهؤلاء؟ .

غادرت السيـارة عنـد باب الفنـدق، واعطيت ظهـري للشارع المكتظ بالناس وتوجهت الى غرفتي مباشرة .

منـذ أكثـر من شهـرين وانـا في هذا المكـان . بالضبـط علىٰ حافة البحـر الابيض المتوسط . في ميناء الاسكندرون، لايفصلني عن البحر سوىٰ زجاج النافذة في الطابق الثالث من فندق «الشروق» .

لقـد بدأت الحـرب منذ عام ونصف وربما اكثر من ذلك . يوماً تشتعـل الى حد خطيـر ويـوماً تخمد وكأن شيئاً لم يحدث . جبهة القتـال طويلة جداً والمعـارك الضارية كثيرة، تنتقل من محور الى محور بسرعة مخيفة . الف كيلو متر ينبغي ملؤها بالجنود والمدافع والخنـادق والسـواتـر والدروع . الف كيلو متر ينبغي حمايتها جواً وبـراً وبحـراً . ياه لقـد جاء السفـر في الـوقت المنـاسب ، ولمدة منـاسبـة ايضـاً لكـونهـا غيـر معلومة، لقد راق لي ذلك، بل كنت بأمس الحاجة الى السفر بهذه الطريقة السريعة المفاجئة . لم يعد بيني وبين جليلة الا خيـط واه من الـذكريات يكاد ينقطع من حين لآخـر، عنـدما علمت بالسفر فرحت فرحاً عظيماً، وهدأت نفسي بعض الشيء . ومن لايفرح وتهدأ نفسه في السفر؟ وعندما ابلغت انني يجب ان اسافر باسرع ما يمكن كانت فرصتي الذهبية في أن انأىٰ عن هذا الوضع الشائك بيني وبينها ولو لبعض الوقت،

قررت منـذ اليـوم الاول ألّا اكتب لأحـد، وألّا افتح رسالة من أحد حتىٰ يوم العودة . قلت سالقي بكل الرسائل في البحر الابيض المتوسط ولن يلومني احد على ذلك . قطعاً لن يلومني احد . لان سفـري هو لانجـاز عمـل معين، محفـوف بالمخـاطر وأي خطأ، مهمـا كان بسيطـاً قد يؤدي الى كارثـة . يتحتم عليّ اذن ان امتهن الصحـو ولا اتـواطأ مع نفسي . ولابـد ان اعبيء عواطفي في كيس والقيهـا في البحـر . اعرف ان هذا صعب ومدمر ولكنني لست في موقع الاختيار . يراودني الشك لحظة واحدة في ان الحذر حاسة خاصـة تنمـو مع الخـوف بمـرور الايـام وتصبـح بالتـالي مرضـاً عضالاً . بهذا الشكل كنت افكر آنذاك وانا انظر بين لحظة واخرى الى البحر واتطلع الى وجهه (ثامر وجدي) الذي يشاركني الغرفة، والعمل ايضاً لقد شاءت الصدف ان يلحق بي بعد بضعة اسابيع، لنفس المهمة ولنفس الفترة .

بيني وبين ـ ثامر وجدي ـ علاقة وظيفية قديمة يرجع عهدها الى اكثـر من خمسـة عشـر عامـاً مضت، بالاضـافة الى علاقة صداقة نشات في اول سنة للحرب . لم يذهب معي الى الى الجبل، ولم يسالني عن اسباب عودتي المبكرة منه . ربما كان يعرف انه مغلق ولم يخبرني بذلك . ولكنى انى له ان يعرف اني ذهبت عندما تركته في الغـرفـة كانت امـامه ثلاث قناني من البيرة، وعندما عدت اليه وجـدت ثلاث قنـاني بيـرة فارغـة . كان يجلس بنفس المكـان ووجهه الى البحر وعيناه تزوغان احياناً داخل الغرفة . لاينظر الى شيء معين . لقـد وعـدت نفسي الا افتـح ايـة رسالة، حتى امتلاء درج الكـومـدينو الملاصق لسريري بالرسائل والبطاقات البريدية المفتـوحـة . كان ـ ثامـر ـ وفي كل منـاسبـة يلقي على باللائمة ولا يصـدق انني ما اعطيت العنـوان لأحـد، لسبب بسيط هو انني ما كنت اعـرف اين سينتهي المطف بي، ولا في اي مينـاء سيكـون عملي . ومع هذا لايريد ـ ثامر ـ ان يصدق بان العنوان موجود لدى الـدائـرة التي كنـا نعمـل بهـا وبأمكـان اي واحـد الحصـول عليه

بسهولة. قلت.

- يجب ان تصدق انني ما اعطيت العنوان لأحد.

- كيف اصدق وانا ارى الرزم تتدفق باستمرار؟

- طيب، هل كنت انت تعرف ان مكانك سيكون هنا؟

- لا ولكني لم اتلق رسالة واحدة حتى الان.

- اليس هذا ما تريد؟

... صمت ثامر عندما شعر باني اعالج انفعالا حقيقياً بهذا الحديث. اقترح علي بعد لحظات ان افتح بعضا من هذه الطرود للخروج من هذا الصمت المفتعل والمكابرة اللعينة ولكني قد عقدت العزم واتخذت امام نفسي قراراً لااريد ان اتراجع عنه. لن افتحها ولن ادخل امتحاناً جديداً للارادة. لست بحاجة الى ذلك فانا اعرف الى اي مدى استطيع التماسك امام اي اغراء. قد استطيع فتحها كلها بدقيقة واحدة، ولكن ليس الان، ولابعد اسبوع ولا بعد شهر. انما بعد ان تنتهي الحرب، وذلك اسلم لنا جميعا.

طلبت من ثامر ان يبحث عن اذاعة بغداد ففي مثل هذه الساعة من الليل تكون واضحة بعض الشيء حاول ثامر وراح يتابع المؤشر الأحمر دقيقة بدقيقة ومن رقم الى رقم ولكن دون جدوى.

كان الليل على المتوسط ثقيلاً في مثل هذه الساعة حيث يلتم أو يطبق على هذه الآفاق الواسعة كما تلتف عباءة سوداء على جسد شهي.

حاول ثامر كثيراً. في تلك الليلة كان القمر ينزاح بطيئاً بعيداً عن النافذة يلامس في الافق البعيد غمازات السفن الراسية والآتية من بعيد والمتلالئة بصفاء نادر. لم ينم ثامر بعد لكنه ترك المحاولة وقد فرغ تماماً من زجاجة بيرة اخرى. كانت المدينة تعج بالبارات والمطاعم والمراقص الليلية لكننا بدافع الحذر، ايضاً كنا نجلب معنا بعض مانحتاجه من اطعمة خفيفة ومشروبات، لم يطلب منا احد ذلك لكنه مجرد احساس بأن كل شيء هنا قد ينقلب الى الضد اذا خرج عن اطاره الصحيح أو اذا اسأنا التعامل معه، حتى الخمرة.

الناس هناك يقرأون ضخم ويعرفون من خلالها الكثير الكثير عن الحرب، كانت معظم صحفهم على الحياد وكانت حكومتهم على الحياد لذلك كانت كل اخبار الحرب تنتشر ويعلق عليها. احياناً تخرج بعض الجماعات الدينية المسيسة عن هذا الحياد. فتغمز بصورة غير مباشرة طرفي الحرب بدون تمييز.

لم نكن نعرف اللغة، ولكن هناك دائماً من يتطوع لترجمة بعض ما يكتب في الصحف ومع هذا كله كانوا يساءلوننا باستمرار ماذا عن حربكم؟ ماذا تتوقعون في النهاية؟ كيف ستنتهي ومتى؟ هل انتم عسكريون؟!

وكانت الاسئلة تتلون بالوان الناس هناك: الأهواء كثيرة والارتباطات اكثر والانحيازات واضحة بوضوح اسبابها واصوات التشفي وان كانت قليلة فهي صارخة تصم الاذان القليل منهم ونحن نعرف هذا النمط المرتبط يعتقد انه يخفينا عندما يقول لنا انهم اكثر منكم عدداً ومنافذهم على البحر واسعة وكثيرة وكنت اضحك من القلب الى حد اغاظة هذا النفر. وكان - ثامر - في اغلب الأحيان هو الذي يرد بسرعة، كان يقول بدون اسهاب: لقد اعتدوا علينا فماذا تتوقعون منا ان نفعل؟ نحن ندافع عن انفسنا واعتقد ان هذا من حقنا. انها الحرب، وفي الحرب معجزات خارج المألوف.

... ماذا قلت لثامر في تلك الليلة وأنا اتطلع من النافذة الى البحر؟ لم يعثر على اذاعة بغداد، الا اننا كنا نصغي منفردين الى همس الحنين الخفي المتسرب خفية في الدم مع دقات القلب، الحنين الى الوطن. يالهي هاهي اشهر طويلة تمر دون ان أفكر بهذه الرسائل التي امتلأ بها الدرج وكانت كلمات ثامر - وصوته الرقيق الحاسم لاتزيدني الا اصراراً وعناداً في تجاهل هذه الطرود لقد أعيته الحيلة وكف نهائياً عن الحديث بشأن الرسائل.

ربما ادرك اخيراً ان الالحاح المتزايد يسبب لي حرجاً نفسياً واعتقد أنه من الصواب ان يتناسى الامر كله. وهذا ما حدث بالفعل فقد انصرف الى متابعة الاذاعات العالمية التي يمكن سماعها بوضوح كانت نشرات الأخبار لاتخلو من الأشارة الى الحرب. وفي تلك الليلة بالذات كانت اخبار الحرب، تتصدر كل نشرات الاخبار.

لقـد اهملني ثامـر وجدي ـ اهمالاً تاماً فاستولى عليّ شعور باليأس والخيبـة . وبـدأ الانكسـار النفسي يفعـل فعله فيّ حيث بدأت المكابرة تذوب تدريجياً والعناد الأحمق ينزاح على مهل . لم يكن ثامر قد نام بعـد ، بل مازال يتطلع الى البحر عبر النافذة ومن حين لآخر كان يرمقني بنظرات قلقة وحزينة قلت :

: ـ هل من جديد على الجبهة؟

: ـ اجل . ثمة شيء مخيف على جبهة عبادات .

: ـ معركة جديدة؟

: ـ ومن الذي . . . ؟

: ـ لاادري الانباء متضاربة وغير مؤكدة .

نهض ثامر وجـدي بقلق واضـح ، التصق بزجـاج النافذة وزفر بعمق وهـو يتطلع الى البحـر . لم اره قط طوال الاشهـر المـاضيـة بمثـل هذه الحال من الوجوم والصمت والقلق . نظرت خلسة الى درج الكومدينو الممتليء بالرسائل ثم تشاغلت عنه بالعبث بمؤشر جهاز المذياع كل محطة تصيغ نبأ الحرب وفق تصوراتها . اقفلت الجهاز ورميته جانباً قلت :

: ـ ترى متى يبدأ السلام .

: ـ لايبدوان السلام قريب . فما زالت لديهم بعض القوة .

قال ذلـك دون ان يلتفت اليّ ودون ان يرفـع نظـره عن البحر . بالتأكيـد ان ثامر قد فكـر بذلـك كثيـراً لقـد كان عسكريـاً في اول حيـاتـه . احيـل الى وظيفـة مدنية منذ عدة سنوات لذا كان لايفتقر الدقة في فهمه للقوة . قلت :

:ـ هل القوة وحدها تكفي لأن تستمر الحرب؟

بعصبية واضحة التفت نحوي وتلمس قنينة البيرة الفارغة ثم تركها .

كانت عيناه مليئتين بالدمع ولكنه يأبى ان ينسكب قال :

: ـ اجل . انهم يتصرفون على هذا الأساس .

صمت ثامـر لحظـة ثم سألني : الا تشرب شيئاً؟ اطلب لنا شيئاً نشـر بـه . ضغط الجرس فحضر نادل الفندق بعد دقائق وجلب لنا المزيد من البيرة . ست قناني اخرى فتحها ووضعها على الطاولة وبعد أن غادر النادل الغرفة ، قلت لثامر .

: ـ الا ترى انهم يضعون نهاية الحرب خارج متناول ايديهم؟

: ـ نعم : قد بدأت تفهم .

: ـ اذن لامفر من الحرب .

: ـ صحيح لامفر . لكن قل لي هل ستبقى على هذا العناد؟

كان سؤالـه مفـاجئـاً لي فقـد تعـودت على طريقـة معينـة لثامر وجـدي في الحـديث فهو عندما يتحدث عن أمر ، لايتركه الى امر آخر الا بعد اشباعه قلت :

: ـ ماذا تريد مني ان افعل؟

: ـ ان تكف عن هذه المرازغة والمكابرة وتفتح هذه الطرود . . . ربما نقع فيها على شيء مفرح يخفف عنا هذا القلق .

: ـ اجل انك تعلق اهمية كبيرة على هذه لطرود .

: ـ اجل فما زلت اعتقد أن في هذه الطرود والرسائل ما يساعدنا على الاطمئنـان كان ثامر وجدي ـ هو الأخر يتكتم رغبة عارمة في معـرفـة بعض الاخبـار من هنـاك . قبـل قليل كان يتحدث بصوت قاطع وقناعة راسخة عن الحرب . قبل قليل ما كان يبدو عليه انه يرغب في معرفة ايما شيء ولكنه الان يقف وحيداً مع نفسه حيث لم تعـد تفيـد كل الحجـج في اطفـاء نار الوحدة واللهفة . ان هذا الرجل يحيرني بصمته وبمنطقة واستنتاجاته الدقيقة : قلت :

: ـ كيف اعتقد بذلك؟

: ـ على الأقل فهي من الأهل والاصدقاء

لماذا يراوغني هذا الرجل ولماذا يضع جليلة الأعسر بين الأهل والاصـدقـاء وهـو يعلم انني ما قررت عدم الاقتـراب من الرسائل وفتحها الا سبب خوفي من ان تكون منها ، قلت .

: ـ واذا كانت من جليلة؟!

: ـ حتى اذا كانت من جليلة نقـرأهـا ونـرى ماذا نستطيع أن نفعل اليس هذا افضل من بقائها داخل الدرج؟!

: ـ ثامر ، انـا اعـرف جليلة معـرفـة دقيقة ، الى حد انني اتوجس خيفة الان من هذه الرسائل .

: ـ حسن اذن . لنترك هذا الأمر .

تشبث ثامر بالصمت بعد ذلك ولجأ الى قنينة البيرة . رفعها من على الطـاولـة ووقف امـام زجاج النافذة متطلعاً في البحر متجرعاً

ببطء شديد. احياناً تتحول قنينة البيرة الى شيء يشبه السم وبمرارة الحنظل. احياناً تتحول الوقفة امام نافذة مفتوحة على آفاق البحر، الى مراجعة مروعة مع النفس، وتلمس حقيقي للاوجاع الحقيقية في الداخل. هكذا خيل الي وانا اختلس النظر الى ثامر وجدي - على النافذة واسمع صوت تمطقه بجرعة البيرة المرة. لم يبق بيننا بعد الحديث أية فرص لمراجعة ما تجيش به نفوسنا المتعبة تطلعت الى الرسائل في درج الكومدينو فرأيت المكان يضيق بها حقاً، حتى برز بعض منها من الدرج.

انه امر مؤسف ان تهمل هكذا، طيلة هذه الأشهر قلت لنفسي وانا اغالب ارغبة في النهوض حالاً وفتحها واحدة تلو الأخرى. تطلعت الى - ثامر - فبدأ لي في تلك اللحظة وهو يقف ازاء زجاج النافذة ويمسك بيده اليمنى قنينة البيرة وبالأخرى سيكارة يتلوى من حافتها دخان ازرق الى الأعلى. كأنه تمثال من صخر على حافة البحر أو في منتصفه. كنت ارى الاشارات الضوئية الآتية من سفن بعيدة تلمع حول رأسه على اليمين وعلى الشمال وهو في وقفته هذه لايتقدم ولايتحرك بل وقف كما يقف شبح ينهض من اعماق البحر ويخترق هذه اللجج الزرقاء تحوم حول حزم الضوء من المشاعل ووميض الزوارق السريعة المتراكضة في عمق البحر تحمل نساء، وخمراً تحمل بحارة وربابنة وعتالين وتجاراً تحمل مخورين ممسوسين يتجولون على غير هدى. قلت سأفعل ذلك قريباً سأفتح هذه الرسائل واقرأها وليحدث ما يحدث.

التفت - ثامر - وسألني: ؛

: - هل انت خائف؟

: - طبعاً.

: - ماذا تتوقع؟ ماذا سيحدث؟

: - ماتحدثه الحرب في الناس.

: - وهل غير الموت.

: - اجل. لعل الموت اهون.

حتى هذه اللحظة لم اكن قد فكرت بالموت الا بصورة عابرة، كان يسحقني هم واحد فقط هو كوني بعيداً عمن اتوقع موتهم، وهذا بحد ذاته مؤلم وقاس. لايستطيع احد ان يمنع الموت عن أحد، ولكنني لو كنت هناك لاستطعت على الاقل أن احضر موكباً أو أن ابكي في حضرة احدهم وهو مسجى حيث يكون البكاء هناك في هاتيك اللحظات ليس احتجاجاً على الموت وانما تطهيراً خاصاً للنفس. لنفس المرأ الذي لايزال حياً تطهيرها من الخوف قبل كل شيء وتطهيرها من رغبة التشبث بحياة تحدق بها المتاعب من كل صوب. ولكنني وانا هنا، اشعر وكأنني منفي داخل نفسي، منفي داخل غربتي في هذه الغرفة داخل عشقي للبحر، وكراهيتي للعمل الروتيني الكئيب، لكن هل يفهم ثامر هذا؟.

ان الخمرة لم تعد تفيدني ووجوده بجانبي لايغير من الأمر شيئاً. انه انكفاء حاد وموجع الى داخل النفس، يستفز كل الاشجان فتندفع مرة واحدة من الاعماق فتبلغ الحلق ولاتنصرف. انا اعرف انه يكابر مثلي ولكنه اشد غموضاً في مداراته أوجاعه، في هذه اللحظات على الأقل. بالتأكيد ان له اخوة واصدقاء هناك في احدى جبهات القتال مثلي. وهو ليس حزيناً لأنهم هناك بل لأنه لايعرف اين هم بالضبط. مثلي تماماً. انا لو اعرف اين هم في اي مكان من هذه الجبهة الطويلة في أي كيلو متر من هذه الالف لاستطعت لملمة أفكاري ومشاعري واشجاني بهذا الاتجاه. وسأصل في النهاية حافة الواحة المزعومة. ليس امامي الا ان احلم بأحد امرين. لقد اشتركوا في القتال بصورة مؤكدة وهم بعد ذلك اما انهم لازالوا احياء حتى الآن واما اعيدوا الى اهاليم في توابيت من الخشب. وتمشياً مع التداعيات الخطيرة، ساحاول التقرب شيئاً فشيئاً من الاحتمال الثاني واسترسل، متابعاً مايمكن أن يحدث في هذا الاتجاه، لابد من استنتاج يوقف نزف الخوف في الداخل، ويمنحني بعض الراحة في الاستقرار عند شيء معين. كان - ثامر - يلجأ في مثل هذه الحالات الى الحديث. دائماً كان حديثه عن المستقبل البعيد. كانت الحرب في تفكيره وعواطفه المعلنة منتهية. كان يتحدث عن زمن مابعد الحرب كما يسميه وكنت اتساءل دائماً، كيف لايرى النار على الحدود وكيف لايبصر النار. التي في القلب وكيف لايبصر النار في هذه الغرفة ؟!

اهي الثقة بالفوز، والتفوق؟ عجيب انا ممتلىء بها ولكني مع ذلك إكاد أبصر كل شيء اهي الحصانة النفسية التي اكتسبها ـ ثامر وجدي ـ على مدى خمسة عشر عاماً او اكثر في العمل السياسي. السري والعلني؟! ان ذلك يحيرني، ويدفعني قسراً لأن انبش في الذاكرة عن وقت طويل، سنة أو اكثر مرت دون أن انتبه لها. كل الناس وليس ـ ثامر وحده يتعلمون فيها الصبر، يجالدون الالام والخوف ويتحصنون ضد الوساوس والعواطف المتدفقة التي تخذل الأنسان في لحظات ضعفه لكن اين انا من كل هذا؟! لا استطيع. اجل. لااستطيع التوقف والكف عن التفكير لحظة واحدة في النار التي علىء الحدود، وبما عساه يحدث هناك. أنا العاطفة نفسها، حينما تتدفق رغم كل التحصينات والحواجز والمنطق القائم على الاقناع. لقد قرأت كثيراً عن الحروب. عن ادق مآسي الحروب وكانت تهزني هزاً عنيفاً من الأعماق. كان مجرد القراءة عن حرب مضى عليها اكثر من ستين عاماً، يجعلني بحالة من الهياج لاتطاق حتى انني فيما بعد، فرضت على نفسي الا احمل كتاباً أو رواية عن الحرب وانا في مكان عام أو في سيارة أو قطار لانني لااستطيع منع نفسي من البكاء مهما كان المكان مزدحماً. كنت اضع مثل هذه الروايات قرب سريري، في غرفة نومي.

كانت جليلة لاتعترض على ذلك ولاتسألني عن هذه الكتب المحيطة بالسرير. كنت أقرأ عندما يهدأ كل شيء في المنزل وفي خارجه. اهذا عيب؟!

ان ينفعل المرء بشيء مروع كالحرب؟! اهو عيب ان يبكي الأنسان ازاء صبي في الثالثة عشرة يدفع قسراً الى حقل الغام لتتمزق أشلاؤه؟ انصر هذا الذي تسفر عنه الحرب، أم خراب، مروّع. لو سألت ثامر لأجاب فوراً انها الحرب ياصديقي هي هكذا تخسر فيها العواطف ويصبح المألوف في الحياة منشازاً... وبالعكس.

اعرف بماذا سيحدث هذا الرجل الصامت القريب مني والذي يمد يده في تلك اللحظة باتجاه قدح البيرة. قلت له يجب أن تترك كل شيء الآن وتصغي اليّ فلديّ بضع كلمات اريدك أن تسمعها جيداً. لم يفاجأ بل بقي كما عهدته دائماً متوثباً حاد النظرات قاسي الملامح عندما ينوي على شيء فأنه يتحفز الى اقصى حد. ان هذه الحيوية التي تنبض بها ملامحه وحركاته وكلماته لتشعرني بالعجز. قال:

: ـ حسن.... انني مصغ.

قلت:

: ـ الم تسمع بجليلة؟.

: ـ القليل جداً.. ومن خلالك.

: ـ اعتقد انني عرفتك بها ذات يوم. قبل الحرب.

: ـ لا اذكر انني عرفت امرأة بهذا الاسم.

: ـ قلت لك قبل الحرب.

: ـ لااتذكر.

: ـ سأفعل ذلك اذن حال عودتنا.

: ـ لكن مالذي ذكرك بها في هذه اللحظة؟

: ـ وهل تعتقد انني نسيتها؟

: ـ ظننت ان الحرب انستك كل شيء.

: ـ الحرب.. الحرب.. نعم ولكن جليلة ليست خارج الحرب.

: ـ أتحبها حقاً؟

: لاادري. كان ذلك قبل سنوات. لكنني لا استطيع التفكير باحتمال العيش بدونها.

: ـ الى هذا الحد تغلغلت بدمك؟

: ـ والى ابعد من ذلك بكثير.

: ـ اذن لماذا تحدثني عنها باقتضاب؟

: ـ الحرب. الملك تكن تحدثني عن الحرب؟.

هذا صحيح. من غير الممكن التحدث عنها بدل الحرب. وحتى اذا كان ذلك ممكناً فأن ثامر كما اعتقد، ليس من الذين يصغون لكل شيء ولولا هذه الرسائل لما تحمس للحديث عنها. قال:

: ـ انت كئيب هذا اليوم لابأس من التحدث عنها بعض الوقت.

: ـ لا لا... ساعرفك عليها بعد عودتنا.

: ـ هذا افضل لكن لم تجب على سؤالي.

: ـ اي سؤال؟.

: ـ هذه الطرود هذه البطاقات التي ملأت الدرج.

: ـ ماذا تعني؟.

: ـ اعني انها هي التي بعثت بها. جليلة.

: ـ كيف؟

: ـ لااعرف كيف ولكنني واثق جدا.

: ـ اذن بماذا تفسر انقطاع الرسائل؟.

: ـ ان هذا مايزيد قلقي ياثامر.

ليس من السهل ان اثير حماس ثامر واهتمامه اكثر مما هو عليه الان بخصوص هذه الرسائل. الست انا الذي رجوته أكثر من مرة ان يتجنب الحديث عنها وانا الذي رفضت الاستجابة لمحاولات اقناعي بقراءتها، في هذه الليلة فكرت في اثارة حماسه لعله يبدأ بفتح هذه الطرود، لكنه لم يفعل بل ولم يطلب مني حتى اعادة النظر في القرار الذي اتخذته. أنه يعرف انني بدأت اواجه رغبة عنيفة بتمزيق هذه الرسائل واشعال النار فيها. كانت مكابرتي قد بدأت تذوب وهو يدرك ذلك جيداً، اذ فاجأني اكثر من مرة وانا أتلمس استطح الطرود العتيدة واتطلع في الطوابع الملتصقة بها. كان يباغتني منشغلاً بها، فينسحب من الغرفة بصمت، تاركاً لي فرصة امتحان النفس لكن ولمجرد ان يراني على هذه الحال حتى انكفأ في سريري في وضع منكمش اتطلع عبر النافذة الى البحر الأبيض المتوسط.

... في الليل يكون ميناء الاسكندرون اكثر سحراً حيث الاضواء المتلالئة تنبعث من كل مكان، بينما لايرى المرء في النهار سوى بضع سفن تجارية راسية بعيداً عن الشاطيء سوداء وحمراء... سفن معطلة منذ زمن بعيد، لكنها تضاء في الليل لتستهدي بها الزوارق المتسابقة بين سفينة واخرى تحمل بحارة أو عمال موانيء او نساء، هذا الميناء العجيب: اثناء النهار يبدو كل شيء فيه ساكناً، وفي الليل تدب الحياة في كل شيء. هيا كل السفن العتيقة والرجال المتعون والاكشاك وربابنة السفن والنساء. الجبل والشاطيء والبارات وباعة (الأنكى دنيا) الحامضة وسيكائر المالبورة المهربة والصور الجنسية الرخيصة.

اهذه هي الحياة التي كنت احلم بها طوال سنوات؟ اهذه هي حياة كل المرافيء في العالم كما تخيلتها؟

كنت اتخيل الميناء، حركة متواصلة لاتهدأ، وحرية واسعة يستطيع المرء ان يفعل مايشاء يعمل عتالاً أو قواداً أو قائد زورق أو حارس بضائع. لكن هذا الميناء خامد، اهي الحرب ايضاً؟! لااعتقد. كل الذين التقيت بم اثناء العمل من شتى الجنسيات يؤكدون ان هذا الميناء، كان ميتاً تماماً قبل الحرب وبعد اندلاعها بفترة وجيزة، دبت فيه الحياة شيئاً فشيئاً حتى اصبح بهذا الشكل. كلهم يعتقدون أنه الآن في اوج ازدهاره واتساع أهميته.

مرة سمعنا من الناس ان سفينة غريبة، ضخمة دخلت الميناء واقتربت من الرصيف دون انتظار أو اشارة تجمهرت اعداد كبيرة من الناس لرؤيتها. لم يسبق لهذا الميناء ان استقبل سفينة بهذه الضخامة منذ الحرب العالمية الثانية، تسللنا بين الجموع واستأجرنا زورقاً بخارياً واقتربنا منها قبل رسوها ببضع دقائق. قفز ـ ثامر وجدي ـ من الزورق وتسلق حافة السفينة من الأمام بخفة مدهشة في حين امرت صاحب الزورق بالابتعاد عنها قليلاً.

اثناء دوران الزورق كنت اري ـ ثامر ـ يحادث رجلاً بملابس زرقاء وكانت حركات ايديهما تدل على انهما كان يتحدثان بعصبية، وما ان اقتربت مرة من السفينة رايت ـ ثامر ـ يشير علينا بالأقتراب اكثر وفي لحظات قفز الى داخل الزورق. قال انهم يصدون الناس عنها ولا يسمحون بالتقرب لأي كان. اجل لن يسمحوا لأحد برؤية مابداخلها لكن يقال انها محملة بالخوذ العسكرية، وكميات كبيرة من التراب الاصفر، تركنا الزورق في مكانه على الرصيف وسلكنا الاتجاه المؤدي الى الشارع الرئيس، وكان حالياً الا من بعض سيارات الاجرة. قلت:

: ـ مارأيك بقضاء هذه الليلة في الملهى العائم؟

: ـ فكرة ممتازة لكنه مخصص اليوم للعوائل.

:ـ لايهم. سنتدبر لنا عائلتين من الرصيف.

ضحك ثامر ـ وامسك بذراعي وسرنا بصمت حتى باب الملهى.

كان الوقت مبكراً لايزال حيث لم تتجاوز التاسعة بعد ورغم ذلك كان الملهى في الداخل يغص البار الناس، وبين الحين والآخر، تدخل عائلة، وهكذا بينما نحن لانزال نقف على هذه الحال لمدة ساعتين تقريباً لم ننجح فيما عزمنا عليه فلم يعد امامنا سوى العودة الى الفندق.

في الطريق اشتريت قنينة (جن) وصعدنا الى غرفتنا في الطابق الثالث.

كنت دائماً إشتري قنينة (جن) واصعد بها الى الغرفة، حيث تألفنا مع هذه الغرفة الواسعة، كان البحر قريباً منا والاضواء التي تنبعث منه، تتلاصف على زجاج النافذة، كان البحر يشاركنا الغرفة. وكان طعم الجن في البداية حاداً لكنه مالبث ان اصبح مستساغاً بشكل غريب بعد انقضاء بعض الوقت. من حين لأخر كان ـ ثامر ـ يتطلع الى كومة من الرسائل التي امتلأ بها الدرج وينقل بصره مباشرة الى البحر. لاشك أنه يريد ان يتكلم لكنه، لسبب ما يحجم عن ذلك. قلت له: لماذا لاتقرأها انت؟ انني اسمح لك بذلك. وكما ترى فأنني ارتجف خوفاً من قراءتها. الا ترى ذلك؟ اقرأها بصوت عال وساسمعك حتى النهاية، وان لم تفعل ذلك الآن فلن اسمح لك ابداً في الحديث عن هذه الرسائل ابداً.

. . . غرقت الغرفة بصمت شامل ثقيل وزاغت عينا ثامر نحو كومة الرسائل. نظر اليّ

: ـ انا لااری سبباً لخوفك.

: ـ وانا اری مالا تراه.

: ـ حسن. سأنفذ رغبتك لأنك صديقي منذ سنوات، ولانني اشاركك هذه الغرفة سأقرا هذه الرسائل كلمة كلمة ولن اتجاوز مايزعجك أو مايحزنك فيها. هل تريد ذلك؟!

: ـ نعم. اقرأها كما يحلو لك.

: ـ هل تريد هذا الان؟.

: ـ لافرق الان أوغداً.

: ـ اليس ثمة أسرار بينكما لاينبغي ان اطلع عليها.

: ـ قلت لك لم يعد بيننا اسرار. لقد انتهى كل شيء.

: ـ انتهى كل شيء؟ بهذه البساطة؟

: ـ اسمع، كل هذه الرسائل استلمتها في الأشهر الاربعة الاولى. ثم توقفت فجأة. وكانت أخر رسالة استلمتها قبل شهرين ثم انقطعت مرة اخرى!.

: ـ ربما يئست بسبب عدم اجابتك عليها.

: ـ انت لاتعرف جليلة: امرأة لاتعرف اليأس.

ربما حدث شيء آخر.

: ـ هذا اكثر الاحتمالات قرباً انه شيء خطير حتماً.

: ـ الهذا تتهيب من قراءة الرسائل؟.

: ـ نعم.

: ـ اذن لننتهي منها الآن.

عاد الصمت يلف الغرفة من جديد كان ثامر لايطيق الصمت في بعض الأحيان. ولكنه عندما تأكد، من صعوبة استمالتي للحديث أخذ يشاغل نفسه بفتح النافذة والتطلع الى البحر، يفتح النافذة ليصغي الى موجات البحر الصاخبة. كان يحب صخب البحر بجنون وكان يشتم البحر الابيض عندما يطول هدوؤه يلتفت اليّ ويقول.

: ـ حتى هذا البحر يعاندني. سأعود اليه بعد أن تنتهي الحرب. وساجده صاخباً ثائراً تتدافع موجاته بعنف.

في الايام العادية، لم نكن نرغب بصخبه لأن ذلك يعني بقاءنا في الفندق طوال الليل والنهار. كان عملنا مرتبطاً بهدوء البحر فكل السفن والبواخر تتحاشي الأقتراب من شطآنه عندما يثور. كل الزوارق الصغيرة تلوذ بمراسيها عندما يهيج البحر ويغضب كل الربابنة يصلون ويلوذون بقمراتهم في سفنهم كل النساء وباعة السيكائر والقوادون يلوذون بمخابئهم عندما يزيد البحر. كل شيء في الميناء ينسحب الى الداخل الحياة كلها تتقهقر لكن لااحد يعرف متى يغضب. مرة صرخت بثامر فجأة:

: ـ انظر. هذه موجه عاتية من بعيد هاهو غضب البحر يتجه نحونا لم يلتفت نحوي، رغم انه كان يسير الى جانبي على الكورنيش.

كان في تلك اللحظة يتطلع في رد في امرأة مكتزة تسير امامنا بهدوء، وتجر وراءها كلباً اسود اللون، هل كان ثامر يعرف البحر اكثر مني؟ هل يعرف الموجة الكاذبة بمجرد النظر اليها؟ لم اعهد

فيه مثل هذه المعرفة ولم يحدثني عن البحر ولا مرة واحدة. على العكس من ذلك كان يلعن البحر الابيض كل يوم واذا صادف أن تحدث عنه فان حديثه يكون مفعماً باليأس والمرارة.

لم يبق في قنينة الجن الا القليل ولم يبق من الليل الا القليل ولم يبق في الغرفة اي اثر للحياة سوى انفاسنا المتعبة تتردد بطيئة خاملة. عاد ثامر الى مكانه بعد ان اغلق النافذة وجلس امامي وبادرني قائلاً:

: ـ احقاً تحب جليلة الأعسر ياعلوان؟!.

كان السؤال مفاجئاً رغم تكراره يومياً بصيغ مختلفة. يالهي حتى ثامر يشك بحبي لها. هي نفسها لاتصدق انني احبها. الا يدري هذا الرجل انها تنبض بداخلي لحظة بلحظة مع شريان الخوف؟ الا يرى هذا الرجل الهلع الذي يحاور عيني وانا احاول ان أنأى في كل دقيقة عصيبة تمر علي؟. لكنه يختلف عنها. كان الرعب يداهمها هي عندما لمّحت لها بأنني قد اسافر في أية لحظة. أما هو، فأنه ينام بعمق، في حين اظل ممسكاً بصحوي، اجلس على السرير، أضع وجهي بين راحتي والج ذاكرة هذا الليل العميق. أشعر اني قد افترش جفافاً لايطاق. أحدق بوجهها البعيد، الحزين، وانكسر فهمي دمعي، قطرات صغيرة تتشكل مع الارض ثم تجف مخلفة حرقة في القلب. اعماق القلب وهو ينام. ثامر وجدي ـ هذا الذي يحيرني في اغلب الأيام، ينام ملأ جفنيه على مقربة مني. حالة من الامتلاء لاحدودلها يعيشها هذا ويتركني اغازل هاجس الموت: تساءلت مئات المرات، من انا؟ ولماذا انا هنا،

وما الذي يربطني بهذا الرجل؟ ولكنني حين استمع الى تنفسه، اعرف انني النهر الذي اندفع خارج أرضه. هل كان على ان أرفض هذه المهمة؟ بلى والله كان الأجدر بي ان اعتذر عن قبولها، فهي ليست ذات طبيعة خاصة الى هذا الحد، وكما يحب ـ ثامر ـ أن يطلق عليها. وليست صعبة ومعقدة، اذ بامكان اي موظف أن يؤديها، بشكل أفضل. كيف تناسيت ان مهمتي الاساسية مع جليلة. بالقرب منها، جسد بجسد، كان يجب أن ابقى بجانبها مهما كانت المهمات. لقد طلبت مني البقاء، وقاتلت من اجل ذلك. كانت مسكونة بالرعب ليس من الحرب، حسب انما كان مصدر خوفها الحقيقي هو ان اسعمها للوحدة المريرة كانت متشبثة بالحياة بجنون متشبثة بالأرض والنهر بجنون لقد توسلت، وبكت وتركت الطعام والنوم، ولكن ذلك لم يزدني الا اصراراً على السفر. لماذا...؟

كان يجب ان ابقى بجانبها مهما حدث وكان يجب ان اتوقف امام ما كان في محياها في ذلك اليوم الأخير: يوم لن انساه مادمت حياً. بل لن انسى ايماشيء من التفاصيل الصغيرة، المضيئة والمضنية. كان لوجهها طعم السفر. وجه جليلة الأعسر بخصوصيته الأخاذة. كنت اروغ الخوف الذي يكمن في الأعماق واماطل رغبة الرضوخ لتوسلاتها المتواصلة ولهفتها العميقة. وكما يفعل كل الناس قبلتها قبلة أخيرة، وكانت قبلتي السريعة تطوف على صفحة جبينها، تضيء ثم تنطفيء ثم تضيء من جديد.

عيناها تقولان لي: ممن تهرب ياعلوان؟ مني من نفسك؟ لن تستطيع الخلاص من الأثنين. اننا نهرب معك. نفسك وانا فلماذا هذا العناء كله، وهذا التعب كله وهذا الوجد كله وهذا الخوف كله؟ ها.

انت تستطيع ان تفعل هذا معي ببساطة. تسافر هكذا فجأة مثل اي انسان لم يعد يطيق احتمال اذى حب لايطاق، فيحرق، منهزماً مجتازاً الحدود متوغلاً في اعماق المدن المجهولة. انت تستطيع ان تفعل ذلك معي ولكن الا تفهم معنى انني احبك واعيش لك ومن اجلك؟ الا تفهم معنى ان تشترط حياتي واستمرارها باستمرار وجودك قريباً قريباً مني الوذ بك عندما يرتجف القلب والعظم، واستظل بفيئك عندما يشتد من حولي هجير الدنيا وامارس في حضرتك اقسى الطقوس وانبل الصلوات. الا تفهم؟. الا تفهم ماذا يعني، وكيف يكون تشبث امرأة فقدت كل شيء ذات مرة، وتقطعت بين ايديها كل خيوط الحياة ثم وجدت فجأة من يوصل هذه الخيوط ويربطها الى بعضها ويعيد تشكيل كل شيء فيها تشكيلاً يتناغم مع مرور الأيام، ويعطيها نبضاً جديداً وايقاعاً مترعاً بالحياة؟. الا تفهم مامعنى ان تنتشل امرأة كانت قد بلغت حافة الحياة وتلقي بها مرة واحدة في خضم موج الحياة

الحقيقية المسكونة بالنبض الحي، العميق الغور؟

ولكني قطعت المسافة، حتى لم اعد اسمع صوتها. صحيح أن وجهها كان يسافر معي، وصوتها يتغلغل عبر دمائي. كان راسي قد امتلأ بالعناد وسافرت. لاتغضب ياثامر وقد خلتك تفهم هذه التفاصيل. خلتك تفهم سر خوفي من هذه الاوراق المكدسة والتي لابد انها تحمل شيئاً، وان هذا الشيء هو شيء لامحالة وانا سببه انت لاتفهم ياصديقي كم يكلف المرء، عندما ينسلخ من جزئه وانت لاتعلم ياصديقي الصامت، انني منذ ولادتي قد نذرت للعطش الذي يغتالنا معاً، انا وجليلة في هذه اللحظة. انت تعلمت الصبر قطرة قطرة في سراديب سرية لاضوء فيها ولا حتى هواء. تعلمت الكلام الدبق، مضافاً اليه نتف بائسة من احاديث بائسة في الكتب كلام... كلا.. م

انت تعلمت ان لكل شيء مسبباته التي لاتقبل المناقشة، وانا علوان الشعار لم أر مثل هذه الليلة الخريفية التي تضطرب فيها الريح الى اقصى حد، ويضطرب معها البحر الابيض المتوسط الى اقصى حد وتضطرب الاشياء كل الأشياء! السفن والجنائب والأرصفة وحافات البحر والزوارق والحانات والاضوية.. الى اقصى حد الّا انت عجباً، فانت لاترى شيئاً من ذلك كله. انت نائم الآن انتحيت جانباً واشحت بوجهك عن هذا العالم الذي يدور ويدورني معه. انت لاترى شيئاً سوى ما استظهرته من مقولات، وحكم، وبضع ابيات من الشعر، في حين ارى خلفها عشقاً مراً ينحدر بدمي، يطالعني من حين لآخر وجه جليلة الأعسر يغتالني بصمته وصبره. انت تعلمت الصبر؟ حسن، اين؟ في احد السجون قبل اكثر من عشرين عاماً؟ اعلم ذلك. لكن لا.. لا.. أي صبر يقف الى جانب وجهها الصابر المكابر المذعور المثخن بجراح الصبر والدهشة: اقول لك، انت لست اكثر من مجرد شيء مضطرب من هذه الاشياء يهزها بعنف ويهزني من الاعماق انت مسكين موظف مسكين ياثامر وجدي - وهي جليلة الأعسر وعلاقتي بها ليست علاقة رجل بامرأة بل هي اعمق بذلك واغرب بكثير الى الحد الذي يستدعي الخوف والوجل في كل لحظة وليس لي عالم خارج جليلة وليس لها ايضاً عالم آخر غير وجهي كنت اغني واضحك وابكي واقرأ وأتأمل من خلال عينيها فقط. انني اخاف عليها ياثامر كما اخاف على نفسي، كما اخاف عليك الآن فهل تلومني على ذلك انه زمن الحرب. ولايدري أحد هل سيطول هذا الزمن أم ان هناك نهاية له. انت نفسك قلت ذلك اكثر من مرة وانت نفسك قلت انه زمن الحرب، بوطأته الثقيلة على النفس والذي ما كنت احس به وانا بقربها. كأن الموت بقربها هو الحياة بعينها، لكني الآن ادرك خطورة ورعونة وانانية ما فعلت عندما وافقت على المجيء الى هنا، وتركها وحيدة في زمن الحرب نفسه.

انني بمجرد النظر في الرسائل عن بعد أشعر أن الحرب قد أتت عليها هي بالذات ليست هي المرأة الوحيدة هناك، لكني اعرف انها لن تقبع في ملجأ أوسرداب حتى لو سمعت القذائف متجهة نحوها، لقد تعلمت الصبر قبلك، وخرجت من سراديبه قبلك، حية متوثبة وامسكت بحياتها الجديدة بنواجذها، واذا بي انا بالذات اسلب منها هذه الحياة واقطع تلك الخيوط التي عانيت الأمرّين من اجل اعادة تركيبها. انا اعرفها جيداً. عندما تسير حاسرة الرأس تدفع بين الحين والحين خصلة الشعر عن جبينها الناصع، وتتجه الى حيث تتوقع ان تراني فلن تصدها طائرات العالم كل. ليتني كنت معها الآن، ليتني كنت هناك، فاني اشعر بالتدهور السريع.

سأقول لك سراً: يوم اقترب موعد السفر لم تناقشني بأيما شيء رغم انها لم تنم في تلك الليلة على الاطلاق. قالت لي عند الفجر بصوت رغيم فيه حزن الارض كلها: أنت تكابر ياعلوان ولكنني لن اغضب منك ولن احزن لانني اعرفك واحترم هذه المكابرة سأنتظرك ستعود اليّ حتماً. لعلك تجد الاف الاشياء لتفعلها هناك. يكفيك ان تتأمل بعيداً عني. فالتأمل اروع مافي العالم من مهمات. لكن اصدقني القول هل تحبني ياعلوان؟.

اتدري ماذا فعلت بعد سؤالها هذا؟. نهضت من السرير وارتديت كامل ثيابي وحملت الحقيبة وخرجت من الغرفة ومازال الفجر لم يبزغ بعد. اغلقت الباب خلفي وجلست في ركن من اركان الحديقة وبكيت... بكيت حتى اشرقت الشمس ثم

تسللت من هناك الى الشارع . اجل . لقد كابرت يوم السفر وكابرت يوم اعلمتهـا بالخبـر . وكـابـرت أيضـاً يوم قررت تركتهـا وحيـدة .

كانت تدرك ذلـك ، ومـع هذا لم تغضب الا ان وجههـا في تلك الساعة قد بدا شاحباً منطفئاً ، ربما كانت متأكدة من رجوعي اليها ، وها اني بعد هذه الشهور افكر جدياً بالعودة اليها . لكنني اخاف الا اجـدهـا امامي . وها انت تجادلني عن الخوف من قراءة الرسائل . الم تفهم بعـد ماذا تعني هذه الـرسـائـل؟ انها تفزعني حقيقة كلما نظرت اليها ، وهي بالنسبة لي تشبه حقل الغام لا اعرف اين اضع قدمي فيـه ومـع ذلك يتحتم عليّ إجتيازه وباية طريقة الى الجانب الأخر . فهل تستطيع انت ان تفعل شيئاً؟ .

لنفترض انها ماتت . قتلت بغارة جوية وانت تعرف انني لاافكر بالموت كثيراً فهل بامكانك ان تقول كيف ماتت؟ من كان بجانبها نذاك؟ هل تهـاوت فوقهـا جدران الغـرفـة؟ هل مزقهـا رصـاص الـدوشكـة؟ من لملم اشلاءها؟ بماذا كانت تحلم قبل ان تموت؟ ماذا قالـت ، وبـمـاذا اوصت قبـل ان تمـوت؟ ثم . . هل كانت حامـلاً؟ . . أوه . . اسئلة كثيرة لااظنـك تستطيـع الأجابة عليها . اسئلة كثيرة لابد ان تكون اجاباتها بين هذه الأوراق وكل الاجابات يقيناً سنأتي مرة وقاسية فكن انت الذي تجيب عليها ياثامر ـ ودونك هذه الرسائل .

صمت . صمت ثقيـل مزعج ودخان ازرق يملأ الغرفة . كانت نظـراتنـا الى البحـر وكـان البحر ينأى بعيداً اعماً يدور في نفسينا . نهض ثامـر وجـدي ـ وفتـح ورج الكومدينو فاندلقت ربطة الرسائل على ارض الغرفة . جمعها ورتبها حسب تواريخ وصولها قال : ـ

: ـ سأقر أو كأنني اقرأ لنفسي ، وعندما لاتستطيع أو عند ما لاتريد ان تسمع فبأمكانك مغادرة الغرفة ، فانا لن اتوقف عن القراءة حتى لو القيت بنفسك من النافذة .

فتـح ـ ثامـر ـ أول مظـروف أبيض موشى بـمربعات حمراء وزرقاء وتطلع مباشرة الى اسفل الرسالة ثم نظر اليّ وقال :

: ـ انها مذيلة باسم ـ بهيجة مصطفى ـ . هل تعرفها؟

:ـ نعم انها صديقة جليلة الوحيدة .

: ـ منذ متى تعرفها؟ .

: ـ قبل سفري بعدة أشهر عرفتني بها جليلة . ولكن لماذا تسأل؟

: ـ لا . . لا . . شيء .

كان ثامـر وجـدي ـ يبـدو قلقاً ومرتبكا . ظننت أنه بفعل (الجن) ولكنني ولأول مرة ارى سحنتـه تتغيـر وشفتـاه ترتعشان واصابع يده لاتكاد تمسك بالورقة الا بصعوبة لم اشأ اضاعف ارتباكه قلت .

: ـ يبدو أنك تعرف بهيجة أيضاً .

: آه . . بلى بلى كيف لم افطن الى ذلك .

: ـ تفطن لأي شيء؟ .

لقـد حدثتني ـ بهيجـة ـ عن امـرأة عرفتهـا صدفة ، انها معجبة بها . هي جليلة اذن .

: ـ الم اقل لك انها امرأة رائعة ؟ . اقرأ أرجوك .

: ـ الآن قد بدأت أفهم

: ـ لا اعتقد انك ستفهم شيئاً .

: ـ ولكن . . . ماذا تعرف عن بهيجة مصطفى

: ـ أنا؟ لاشيء . فقط انها كانت تعيش ازمة حب مع رجل ، احبته بعنف واغطتـه كل شيء . وهي تحـاول الان أن تستعيـد ثقتهـا بنفسها . لقد كانت بيننا احاديث طويلة .

: ـ فهمت . هذه الرسالة اذن من ـ بهيجة مصطفى .

: ـ لي انا ؟

: ـ طبعاً .

: ـ هذا مايزيد خوفي .

: ـ سنعرف كل شيء الان .

: ـ كيف وانت لاتريد ان تقرأ؟ .

اعتقـد انني استطيـع القول بأن ثامر وجدي قد بلغ به الحماس للقـراءة مبلغـاً بعيـداً . لم يلتفت الي هذه المـرة بل أخـذ يفض الرسائل واحدة تلو الاخرى وينظر على عجل في اسفل كل رسالة . كان يبحث عن الأسم أولاً . لم يعـد ينظـر الي انمـا انشغـل نهائياً بـترتيب الـرسـائـل . اسلمت وجهي للبحر، عبر النافذة، في حين وضـع ثامـر كل الرسائل في مكان واحد بعضها فوق بعض، والقى بالمظاريف الممزقة في سلة الاوساخ . . . وبدأ يقرأ .

حافة اليأس

. . . في الليل، كل ليل، ينهض بداخلي احساس بأنني موجودة على قيد الحياة. وهذا الاحساس ليس سهلاً كما يعتقد، بل هو احساس مر له طعم العلقم، يعاودني من جديد بعد تلك النهارات البائسة ليضاعف الهم الذي يسكنني، وليترسب، في اعماق القلب. احساس لا رحمة فيه يجعلني استيقظ تماماً عندما يهرع الآخرون من نومهم الرائع. الآخرون السعداء بهذا النوم الرائع. في الليل، كل ليل، استسلم لذلك النهر العاتي الذي يخترقني ويقتلعني من الجذور ويلقي بي بعيداً عن هذا العالم.

ليس بيننا ما يعيب ايها الرجل ولا شيء نخشى افتضاح سره. وعندما اتكلم معك الآن، يقولون (لوعرفوا ما اتكلم به) انني جافة وقاسية لكنهم يأبون القول بأنني عطشى. اكثر ما اخشاه الآن هو ان يكون انتظاري لك ليس سوى وهم كبير. لعلك لاتفكر بالعودة. وهذا هاجس آخر خطير يعذبني. يقيناً أنت لاتفكر بالعودة. هل هي نبوءة؟. انت تدري انني لااتمنى ذلك، فهل تسمع ايها الرجل الحبيب، الصديق؟. هل؟. انت تعرف انني وحيدة وحدة تكاد تمزّق فيّ حتى الذكرى وتعرف ان احتياجي لك دائمي. انني احتاجك الآن اكثر من أي وقت مضى، وتعرف ان هذا الزمن اللعين يبطىء كثيراً وتتراخى خطواته حتى احس وقعها بدمي. انت تعرف ماذا تعني انت عندي. فلست مجرد رجل أشتهيه واضمه الى صدري في الليالي الطويلة، ولست مجرد صديق، يحاورني في الحياة والموت ولست مجرد حبيب يصد عن قلبي وحشة الليل ويبرد مرارة الوحدة، ولست مجرد زوج يقاتل حولي زحوف الظلام والبرد. انت كل اولئك. انت الحياة كلها، اجتمعت فيك وانا عندما احسها فانما احس بوجودك أولاً.

لقد مرت بضعة ايام على سفرك، ولا ادري كيف استطعت السكوت وانت تنأى عني. احياناً تكون الكوارث لجاماً للمرء، لايستطيع أن يدوّر لسانه بين فكيه. اعتقد ان هذا هو الذي حصل. ضيعت من امامي فرصة أن افعل شيئاً، بل اشياء كثيرة تعطيك اليقين على استحالة استمرار حياتي من دونك. مثلاً كنت استطيع ان افقأ عينيك، أو أن ابتر لك ذراعاً، لتظل بجانبي. كنت اوشكت ان افعل امراً خطيراً في ذلك الليل لولا الذهول الذي اصابني ولو لساني الملجوم.

استسلمت للبكاء وتركتك ترحل كما تشاء. كنت استطيع السفر معك. الم تك رجلي في هذه الارض؟.

اريد ان اقول لك ان يومي هذا امتلأ بصديق عزيز من اصدقائك. صديق انسلّ وجهه هاربا منا الى نفوسنا والى دمائنا. انك تعرفه جيداً وتحبه انه - جواد المرزوق - هذا الرجل الحزين أبداً، جاء الينا واقتحم البيت ومكث معي ثلاث ساعات. كان يتكلم بفرح طفولي. قال انه سيذهب اليك في مكانك المعتاد. كان هذا سر فرحه. وعندما اخبرته بسفرك حزن حزناً عميقاً وداهمته خيبة مريرة غيرت حتى ملامحه. قال انه سيظل حزيناً حتى لحظة التقائه بك وان شوقه اليك بلاحدود. لقد تركنا هو الآخر. مالبث ان تركنا وسافر. قلت له وانا اصافحه لدى الباب: لايجدر بك ان تكون هكذا ان هذا القدر من الحزن لقاتل فترفق بنفسك ياجواد. ترفق بنفسك.

تمتم بضع كلمات سريعة لم افهم منها شيئاً. الا انني سمعته يقول: لمن اقرأ قصائدي اذن. من يطالع احزاني، من يقاتلها معي مادام علوان ليس هنا. على كل حال سأحتفظ بهذه القصائد المكتوبة له المتجهة نحوه حتى يعود. ثم اختفى في الزقاق ولم اعد اراه.

آوه يا علوان كم هو رائع هذا الصديق الطيب الى ابعد الحدود، الحزين حتى العظم. كم هو طيب ومخلص وصادق.

يوم امس شعرت بشيء من الفرح حينما صادفت - بهيجة مصطفى - تسير وحدها. وعلى الرغم من ان لقاءنا كان خاطفاً فقد رأيت انها متعبة، والكلمات تخرج من بين شفتيها بصعوبة. اعتذرت مني واختفت مسرعة. لست راغبة في حشر نفسي بحياتها وهي قد سدت كل السبل الى ذلك، لكني نسيت: هل لازلت تذكرها ام لا؟. على كل حال كان لقائي بها فرصة نادرة لاستعادة الكثير من الأشياء المفجعة. هذه المرأة احبت وخدعت. اجل. أُكلتْ وقذفت كما تقذف القشرة. اليس هذا مسلياً للنفس؟. اني احبها كثيراً، ولكنها كما تبدو لي دائماً، تلتم على نفسها هذه الأيام. تكتم كل شيء بداخلها. كل الذين تعرفهم باعلوان، الذين اعتقدت انني سأجد فيهم شيئاً منك، يبتعدون عني، يحجمون عن الكلام معي، ربما بسبب امتلائهم

بهمومهم حتى العنق. لم اجد بينهم من لايحمل هماً اكبر منه. لايوجد بينهم من لاتتراصف حوله وفي قلبه هموم تفوق طاقته الانسانية، ولكنهم يطاولون ويتجلدون ويتذرعون بالصبر. الله. الصبر! . هل كنا نختارهم هكذا؟ هل كنت تنتقي اصحابك من هذا النمط؟ ولكنك لاتنتقي كما قلت، بل انت تنتمي اليهم. أو لست الذي يخاف من الذين يضحكون بقهقهة عالية؟! . أو لست الذي يرتجف عندما يبصر أحداً منهمكاً في تصفح جريدة؟! . أو لست الخائف ابداً من كل شيء الاّ من الخائفين المنطوين على نافورات دم تدق صدورهم؟ . اجل. . اجل فانا لاانسى ذلك اليوم الذي وقفنا فيه وجهاً لوجه. كلما لمحت احدهم اشعر بأن شيئاً يشدني الى الأرض التي اجلس عليها. كل ماحولي تحول الى ظلام عميق يمتد بلا نهاية. كل ماحولي وهم كبير، واشعر ان ساعة الرحيل قد دنت وان ليلي الذي هربت منه في لحظة ما، جاء هذه المرّة متدثراً بالحزن. لينهض الوجع فيّ مثلما ينهض الصبّار. لقد ازف الموعد وهاهو وجهك ينوي المغيب أبداً. ازف الموعد فاقتربْ وحدّق. بوجهك ترقد شهوة للموت المستحيل، والبحر اقرب اليك من الموت، وانت اقرب من نفسي اليّ فاقترب لأغتسل فيك منك.

انني ابصرك من هنا ياصديقي الحبيب، رغم النزف، تضحك عيناك مثل حقول السوسن المضطربة بالفرح، وتنوء بالخوف. اني اتفقدك واحس بلحظة انكساري. ان البشارة على الابواب فافتح ايها الرجل الذي عبدته دون خلق الله، وعش صحوك حتى الثمالة. هذا زمن الموت، فهل يصعب عليّ الاختيار؟ انه زمن تموت فيه العصافير والزهور والاغاني والقصائد وجليلة الأعسر. هل يستطيع الحب ان يثمر شوقاً ودفئاً وزيتوناً يا اول من يعرف وجهي.

انني في مدينة للغرباء، أتخبط كالأعمى وانت تنأى عبر المسافات الحزينة، عبر البحر. انني انذر كل ماتبقى من عمري للقاء قريب. فهل يأذن لي امير الليل، هل يفتح لي ابوابه ويجعلني اطالع وجه الزمن الآتي. ما اسرع ماتموت الزهور وتطأ قدماي ارض المنفى ويذبل الحلم الأخضر ويصير الكون سواداً ويشيخ الانسان وتتبدد افراحه ومخاوفه وآلامه دفعه واحدة. فانظر يازمن الحرب، ما اوسع عينيك، ما اوسع العالم.

غداً سأذهب الى الدائرة، وساحاول الحصول على العنوان منها، سأريهم هذه الرسالة ان لم يستجيبوا لطلبي. سأقول انني زوجتك، وام الطفل الذي تريد. سأقول لهم انني امرأتك منذ ثلاثين عاماً، منذ بدء التاريخ، وقبل ان يتكور، منذ بدء الخليقة. . سأقول لهم من يمنع عنوان رجل عن امرأته؟ . لقد كتبت هذه الرسالة وبذهني امر واحد: ان ابحث عن - بهيجة مصطفى - لتذهب معي الى الدائرة. اعتقد ان لديها بعض من يستطيع ان يمد يد العون. كلما سألت أحداً عن البحر قال لي أنه ساحر. فهل سحرك البحر؟ .
يقولون انه مخادع، وانه يثور، ويغضب، ويخمد أيضاً كالأموات. هل رأيت فيه ذلك حقاً؟ . هل رايت فيه ما يؤنس وحدتك؟ . اقرأه مني السلام كل مساء وكل صباح واغمر قدميك بمائه كما كنا نفعل. الاتذكر؟ . هل الرمل حار هناك؟ في اي فصل نحن؟ هل تستطيع التسلل وحيداً وقت الظهيرة الى البحر؟ اذا صادفتك امرأة متسللة في مثل هذا الوقت، فاعلم أنها أنا. امسك بذراعها برفق وخوضا في مائه حتى الركبتين. ستجد انها ترفع ثوبها حتى الركبتين. سترى فقاعات الماء البيضاء تحوم حول ساقيها. هل البحر أبيض؟ ستجد انها جليلة الأعسر فانظر الى سرتها ولاتحمر خجلاً. هل نسيت؟ .
اجل انها جليلة التي ستنتظرك حتى الموت. ستظل عيناي على الطريق، وعلى الباب. يوم أمس، تحركت قليلاً على دوي هائل قريب من بيتي. كانت ثلاث طائرات تقصف اماكن قريبة. اماكن لاعساكر فيها، انما مجرد منشآت مدنية بحتة، تعرضت لقصف شديد. اخترقت صنوف البشر المتدافعة، حتى وقفت على مكان القصف. كانت النيران تلتهم كل شيء، وكانت حرارتها تجعل من المستحيل التقرب خطوة اخرى. كانت مجرد صهاريج، مملوءة بالماء، واخرى فارغة تذوب في هذه النار كما يذوب المطاط. كانت فرق الاطفاء، تطلق رشاشات الماء من مسافات بعيدة، وكانت الحشود البشرية التي فاض بها المكان تعيق عمل فرق الاطفاء. ثمة صواريخ لم تنفجر، بل اندفعت في باطن الارض ولم تنفجر. قلت: لأجلس فوق احدها لعله ينفجر بي، لعله يوصلني بك. قلت، القي بنفسي في هذا الحريق الهائل، لكنني تراجعت وعدت راكضة الى البيت. كتبت لك ما رأيت،

واسندت راسي على الوسادة وبدأت بالبكاء الصامت.

لقد ابتدأ الوهن. ابتدأ الوهن الكبير. فجأة صارت ـ بهيجة مصطفى ـ كل شيء بالنسبة لي، وصار المسار متجهاً اليها. لم احدثك عنها بما فيه الكفاية، لاعتقادي أنك تعرف الكثير والمهم، عنها. قبل بضعة ايام ذهبت لزيارتها، فوجدتها ثاوية في تلك الغرفة العتيقة الباردة. بثوبها الاسود وشعرها الفاحم الذي يتهدل على جبينها رافضاً لحظة الأسر التي تمنحها تلك المرأة حينما ترفعه الى غير مكانه. وجه يطفح باليأس والمرارة حتى انني نسيت نفسي، تماماً عندما بدأت بهيجة بذلك الحديث الطويل المخيف. كانت كل كلمة تتفوه بها تنز باليأس القاتل. كانت وخيدة، وحدة موحشة، وتداري وجعاً خفياً ينازعها بقايا الضوء على وجنتيها.

وضعت امامي صورة لرجل بأطار من الخشب الأسود. رجل يدعى ـ ثامر وجدي ـ وعلى قدر ما تسعفني الذاكرة فأن هذا الأسم قد تردد على لسانك امامي عدة مرات. فهمت من كلامها ان ـ ثامر ـ هذا رجلها الوحيد، وأنه اختفى فجأة. هي تخمّن انه سافر. عجباً.. هل هي الوحدة التي الجأتني اليها؟ هل هو الفراغ المخيف الذي يمنح مخلوقات الله الهائمة فيه ان تنجذب الى بعضها البعض. ولكن هذا ليس مهماً فقد جئت اليها وجاءت اليّ بكامل حزنها العميق وكامل حنينها القاتل. كانت تهذي وتردد دون انقطاع، ليس ثامر من يفعل ذلك، ليس ثامر من يفعل ذلك، فأجد نفسي اردد خلفها، ليس علوان من يفعل ذلك..!.

اليس هذا صحيحاً يا علوان؟. لست أنت الذي تلقي بي الى حافة اليأس ومشارف العمر القاتمة.

كنت من حين لآخر، اسرق نفسي من حديثها المؤلم واغوص بداخل نفسي بحثاً عنك في كلماتها، بحثاً عن نفسي. بحثاً عن المستحيل. وجدت نفسي اقضي أغلب يومي معها. نسيت وجعي وحزني.. اجلس بقربها، اضحك بهذا الداخل المجروح اضحك لانني يجب ان اعيد لها بعضاً من ثقتها بنفسها، وسعادتها وأنا اعرف استحالة هذا الوضع معي. تصور. لأنك وحدك من يستطيع اعادة خلق كل شيء فيّ.

هل كان سفرك هزيمة؟ تقول بهيجة ان ثامر هرب من حبها وفر بجلده من غيرتها العمياء وتعلقها المخيف. لكن أنت مم تهرب؟ انت تحبني يا علوان رغم انك سافرت بهذه الطريقة الغامضة. دعك من المراوغة، انت تحبني وانا اعيش على وهم هذا الحب، واحتمل كل شيء من أجله.

حدثتني بهيجة عن هذا الرجل المدعو ـ ثامر وجدي ـ حديثاً طويلاً عن علاقتهما التي ما كنت اعرف عنها ايما شيء، ومع حديثها كانت الذكريات تنساب متدافعة بعنف، وكانت سعيدة بما أعطت. سعيدة بما اخذت، لكنها في ذروة الغضب، ذروة اليأس. لم تفتأ تفكر جدياً بتدمير نفسها، وكانت تقول أنه زمن الحرب هذا، يضع في متناول الانسان امكانية هائلة لتدمير نفسه.

كنت اتشبث بها، لا افارقها الا مرغمة. كان قلبي معها حقيقة، حيث يبدو لي اننا متشابهتان في النظرة الى العديد من التفاصيل الحياتية المهمة. تقول بهيجة مصطفى ان ثامر وجدي قد بدأ يتغير في معاملته لها قبل سفره بوقت طويل، وهي لاتعرف السبب. تصور: لاتعرف سر تغيره!. كانت فقط تتحدث عنه كما لو كان الرجل الوحيد. عن ذلك الرجل الذي قدم لها نفسه واعطى لحياتها قيمة ومعنى. وجدت نفسها بصحبته ولكنها اليوم تسير سيراً حثيثاً نحو الجنون أو الموت. وعندما يصبح الموت بعيد المنال فانها تلجأ الى اتخاذ القرارات المخيفة، المندفعة. لقد وعدت رجلاً ما بالزواج. ان لحظة الاندفاع هذه تجعل بهيجة تبكي بحرقة. لقد وعدتني بأنها ستعرفني على هذا الرجل. ولكن لماذا يا علوان يجيء السفر في لحظة الاحتياج الحقيقية. صحيح ان هناك احتياجاً دائماً وعنيفاً، ولكن هناك لحظة يبلغ فيها الاحتياج ذروته، وهي ذات اللحظة التي يحدث فيها السفر. انا وبهيجة فوق هذه الذروة التي لا افق خلفها لقد تكلمت معها طويلاً بخصوص هذه الاندفاعات الانفعالية، والتي او صلتها الى حالة السقوط، نهائياً في غمرة اليأس. كانت لاتصغي الى حديثي معها ولكني مستمرة في الحديث معها: قلت لها ان اتخاذ قرار من هذا النوع ينبغي أن يتم بوجود ـ ثامر ـ، أو على الأقل ينبغي التأكد من مشاعر الرجل الذي تحبينه وحتى لايكون القرار فارغاً وانهزامياً. لم تحتمل بهيجة قسوة الكلام فبكت مرة اخرى بمرارة. يخيل الي انها تستطيع البكاء سنة كاملة دون توقف. وكان اندفاعها وانفعالها السريع المتقلب يسلمني للخوف

والرعب. هل تعرف يا ـ علوان. انني في بعض الاحيان احس بضآلتي امام بهيجة. انها كبيرة بعطائها، وكبيرة بقدرتها على البكاء، والصمت. ربما لم اكن اعرفها بهذه الدقة وربما كنت مخطئة في بعض الأوقات بخصوص تعاملي معها. لقد احببتها. هذا صحيح، واصبحت جزءاً من عالمي الصغير، جزأً من وحدتي، جزأ من همي المقيم في القلب ولكني لازلت اشعر بمزيج من الخوف والشفقة ازاءها سأقول لك شيئاً: احياناً عندما تتحدث بهيجة، اكتشف انني احدث نفسي بصوت عال، واحياناً عندما اتحدث اسمع بهيجة هي التي تتحدث مع نفسها. في الغالب لم نكن نصغي لبعضنا. كانت جروحنا هي التي تتكلم، والجرح لاتوقفه عن الكلام أية قوة في الأرض.

كل الذين من حولي ذهبوا. وليس من حولي سواك أنت، رغم هذا البعيد. أوه هل سأعود الى انانيتي وابدأ الحديث عن نفسي. انا منتظرة لحظة اللقاء الآتية التي ستلقيني بين يديك، لحظة اتطلع فيها بعينيك النبيتين، لأعود بهما الى الحياة. فمتى تجيء؟ . متى؟.

سأحدثك عن بهيجة. اليوم، في الصباح الباكر دوت صافرات الأنذار من كل مكان في المدينة. نهضت من فراشي وكأنني لم انم. نعم لم انم هذا حقيقي. انتظرت ان يحدث الدويّ المعتاد فلم يحصل شيء خلال الدقائق التالية. كان الناس يتراكضون، خصوصاً الاطفال، مساقين برعب شديد، يلوذون بالملاجيء ولصق الحيطان العالية في حين خرجت الى حيث لا ساتر ولا حائط ولا ملجأ. كنت اسير وسط الشارع، اتطلع الى السماء، علني ارى تلك الطائرات اللعينة التي تمطر الموت والخراب والحرائق.

ياعلوان: انني احس بوقوع شيء مخيف، أو يقرب وقوع شيء خطير. لكن ماهو وكيف، ومتى واين؟ لاادري.

مجرد احساس من هذا الفيض الهائل من الأحاسيس التي تلح عليّ كلما دوت صفارات الأنذار. احساس مفجع يدفعني لأن اخرج عن تكتمي ولأن ابوح لك بخوفي وضعفي، ولأن اتوسل عودتك واترقبها دقيقة بدقيقة. ياعلوان آخ... كنت اريدك فقط أن تكون قريباً مني عندما اقتحم الموت أو يقتحمني. اخ.. هل تعرف بهيجة مصطفى؟. قلت لك سأحدثك عنها. حسن. هل تعرف البكاء ياعزيزي؟؟. هل تعرف كيف تبكي امرأة عمرها المهدور ورجلها المفقود، البعيد، وذكرياتها المهددة بالأحتراق وتفاصيل حياتها التي توشك على الضياع والتسرب من بين يديها؟. هل تعرف هذا؟. ها؟ اذن انت تعرف كل شيء. تعرف الرحمة التي تتلمظ بها شفرة الحلاقة وهي تقطع أوصال القلب. انت تعرف، حقاً، مدى مايحسه المرء، وهو يتلمس اطراف اوردته، يمسك بالروح التي توشك أن تنفلت منه. انت تعرف الرحمة التي ينطوي عليها الموت ذاته.

منذ فتحنا عيوننا على الدنيا ونحن نشنق كل يوم. كل لحظة. لقد نسيت، والهفي على نفسي انني في حرب ماضية اخذت عنوة الى ارض بعيدة غير هذي الارض، وبيوت غير هذا البيت، حتى استقر بي الحال اخيراً في بيت رجل موسر، وشاذ، هناك، قضيت معه بضع سنوات، اعتدت فيها على ملمس ساقه المشعرة ورائحة الخمرة التي تفوح من كل بدنه. هل يفعل الموت اكثر من هذا، وحينما اتيح لي ان اعود الى المكان الذي ولدت فيه، الى هذي الارض، وهذا البيت وجدت بيني وبين الناس، الوجوه التي تشبهني وتعرفني، وتغدق عليّ بكراهيتها التي مابعدها من مزيد، وجدت حاجزاً من الشك، والتساؤلات المتداخلة، وعدم اليقين بأنني يجب أن اعيش مثلهم، وان الجرح الذي احمل هو جرحي وحدي. تصور ياعلوان، عندما يكون الدم الذي يدق الصدور كالنافورات هو دمي انا فقط، وهو صدري انا. تصور. هل للموت وجه كالح مثل هذا؟. ركنت نفسي في دار الشيخ الأعسر، رغم أنه ما كان يطيق النظر اليّ، ورحت اصغي الى هذا الدم الذي يدق الصدر من الداخل بعنف.

وعندما تسللت اليّ، انت، في تلك الليلة الشتائية، رايت النور، يدخل بيتي، ويزيح الظلمة التي كادت تختنقني. هدأت نافورة الدم في القلب، واغتسلت بالنور، لأول مرة بعد هذه الرحلة الشاقة.

الست انت الذي فعلت ذلك؟ فكيف تريدني ان انساك؟ كيف؟.

مولاي، ان هذا مستحيل.

يعاودني الشعور بالغربة من جديد، ونزف الغربة كما تعرف اكبر من كل لحظات الأحتمال. يمضي يوم ويعقبه آخر وحياتي تزداد وحشة. وعندما يبكي الأنسان فأنه ليس مرفها بالضرورة وكما

يعتقد البعض، بل ان البكاء ليس سوى وسيلة لتلمس الحياة بطريقة مغايرة. هكذا كانت تفعل ـ بهيجة ـ الزمن الذي نقضيه في البكاء يمتد طويلاً ولكنه اكثر رحمة مما أنا فيه الآن.

قالت بهيجة في احدى موجات بكائها المر، التي تعتريها بين الحين والحين بأن البكاء اغتيال ازلي للمشاعر الحادة والانكسارات المتلاحقة، والاكثر خطورة. صحيح. فيما يخصني فانني اتحسس الملح الذي يبلل شفتي. اكتب اليك الآن من خلال غشاوة الدمع البيضاء. الكتابة اليك اصبحت طقساً مقدساً. طقساً من طقوس الليل الكثيرة، وهو الاقرب الى نفسي، لانني لا اميل الى البكاء فقد جفاني الدمع، ولا الى التأمل فقد اختلطت علي الرؤى ولا الى مناقشة حالتي، فقد اسلمت امري كله لك. انا لا اكتب اليك الا في الليل بعد أن اتمكن من ان اجعل وجودك المتخيل، كالحقيقة امامي. انا لااكتب اليك الا في الليل على الرغم من انني اكون مرهقة في كثير من الاحيان، لكن ما ان تبلغ الساعة الواحدة حتى تجدني مهيأة لممارسة هذا الطقس بمنتهى الابتهاج والفرح.

تصوّر!.

انني امرأة اقتلعت من جذورها ذات مرة. وما أن تشبث، واعيدت الى ارضها مرة ثانية حتى بدأت تلك الرياح اللعينة تعصف بي من جديد. تصوّر. كيف تريدني ان اتطامن مع وقع خطى العابرين المبهمة؟ هل أنا امرأة بلا جذور وبلا أرض؟ ام انني التصقت بالأرض اكثر مما ينبغي حتى عدت واياها جسداً واحداً؟ يخيلّ اليّ ان هذا حق. وان التحاقك بالبحر حق، وانك مدين لي بالحديث عنه. هل هذا كثير؟. هل ستفعل؟ ان شوقي اليك بعمق البحر، والشؤم الذي يلازمني اقدم من البحر. انا امرأة مشؤومة دخلت حياتك دون تريث، دون رؤية وانت تنفرد، بهذا التاج الملكي. بحزنك الصامت. دخلت حياتك وانت منكسر وحزين فلما لم تنأى تلك اللحظة التي التقينا فيها؟. كان يجب ان يحدث هذا، ولكن الذي جرى يدعوني الى الخوف مجدداً، انا التي ما عرفت الخوف قط كما تعلم. انني خائفة ياعلوان. خائفة.

ان صوتي ينوس في الغرفة فلا يسمعه أحد غير الكرسي والمنضدة والسرير والصمت المقيم والليل. انا اسمع صوتك الآن، تصوّر، يتسلل اليّ عبر حفيف الاشجار، عبر همسات الليل، عبر خطوات العابرين المتسللين الى دورهم ونسائهم في مثل هذه الساعة. هل نسيت؟ هل تمد يدك؟ هل تمسك بي وتقتل رعشة الخوف في جسدي. الاترى انني اتأرجح بين وهمين اقربهما اليّ كبعد السماء!. هاك، اصابعي، الا تراها ترتعش بشكل مخيف؟. اذن. هل تمد لي يدك؟ انني انتظر ايها البعيد. المستحيل.

منذ متى وعدتك ان اكتب لك بالتفصيل عن بهيجة؟. زمن طويل مضى دون ان افي بوعدي. هذا حق. ولكن حينما اجلس يومياً لكتابة، يستولي على الوهم بأنني اخاطبك واتحدث اليك مباشرة، وانت تدري ان احداً لايمكنه ان يطأ هذه الفاصلة بيني وبينك، ان كانت هناك فاصلة. اتحدث اليك فقط، وليس في الوهم الجميل ما يتعب ولكنه يراوغني عندما اتحسس كياناً ووجوداً لرجل وصديق اعرفه اكثر مما أعرف نفسي. فهل انا واهمة به حقاً؟ هل هذا سراب تحسبه مخيلة امرأة عطشى، لجة ماء؟. ها قد ضعت. والمرأة عندما تعرف أنها ضاعت، يحلولها ان تجوب الشوارع على غير هدى وتخاطب الآخرين بلا تكلف، وعن كل شيء.

تدري انني لا أملك غير حبي لك. هذا الحب المرّ الموجع الذي يسكن القلب، والدم ويتسلل الى كياني كله. هذه العلاقة الدموية التي فوجئنا يوم اردنا تسميتها بأن اكتشفنا انفسنا باننا حمقى، عندما عجزنا تماماً عن تسميتها. بقينا اقرب من الوريدين لبعضهما، واصبحت منذ ذلك اليوم بيتاً لي ورجلاً ومستقبلاً. لقد عرفتك، الهاً يستحق العبادة كل يوم، وان سألني احد عنك سأقول:

انه أله البكاء.

الأن، مضى النصف الأول من الليل، وطار اثر الحبوب المخدرة من الرأس، وها اني اشتعل بهذا الصحو الحاد الذي يلفني، ويبكيني، وها اني اجلس اليك في هذا الليل بالذات لاحدثك مجدداً كأنك قريب مني حد الموت. انه آخر الليل، حيث احس بدفء انفاسك على صدري واحس بهذه الحاجة، عذاباً لاحد له. ياه. اردت ان احدثك عن كل شيء. عن لاشيء. ولكن لماذا احدثك وقد قطعت كل الخيوط واستوقفت

كل دفقات الحياة التي جعلتها انت، تسري في عروقي، قبل سنوات، بطيئة، ساخنة. لقد حطمت كل الذي بيننا، وقتلت في صدقاً لعيناً اودى بي الى هذه الهاوية.

أأحدث رجلاً مستلب الذاكرة؟. أأحدث رجلاً مكابراً حزيناً التم على مئات الجروح؟. أأتحدث مع رجل اندفع هارباً في متاهات السفر البعيدة؟.

هل من جدوى غير شحذ الذاكرة واشعال النار في المخيلة؟ ليتك تستطيع اقناعي بأنه زمن عسير، واننا لم نعد قادرين على حمل صدقنا في قلوبنا ووجوهنا حتى لحظة اللقاء المؤجلة. ليتك تقنعني بأنك اصبحت رجل وظيفة جاد وملتزم. بالتأكيد لديك اسبابك وانا لن اتجاوزها وهي كثيرة، وكبيرة اذا ادخلت في باب الحرب، كبيرة حقاً ولكن الذي أعرفه اكبر والذي يقتلني اكبر مني أنا المرأة الصغيرة التي شاخت منذ ابتدأ الوعي، والفت النزف الدموي الذي يسحق الاعماق ويهرب بي اليك، الى عالمك الذي صار غريباً ووحشياً وقاسياً مرة واحدة. اهي الحرب؟. قل لي ياسيدي انها الحرب، الوحشية التي تزيل عن النفوس هشاشتها، وتمسح من الصدور مايطمئنها. ياعلوان، منذ هجرتك نحو العالم الذي تعتقد أنه اكثر اشراقاً، تابعت انا الهجرة الثانية. هجرتك نحو احشائي وجذوري. لماذا تستوطن هكذا في دمي. في اعماقي. لماذا التم على وجهك بداخلي كما تلتم الكمثرى على نواتها.

لماذا اتمسك بهذا الشرخ الظالم الذي شطرني نصفين، واحد ميت والآخر يحترق على لظى نار ظالمة؟. انت تجلس الآن على بعد شاسع من وجودي الذي لااستطيع تصديق موته فيك. لااصدق انك تعبث بي وبحاجتي اللجوجة القاتلة اليك. لااصدق أنك تهزأ بي وتضحك الآن ملء القلب، ثم تبكي خلف المتاريس المحصنة حاضناً وجهك بالكفين الذين لايعرفان كيف يداريان الدمع الهاطل خلفهما. وانت تحدث الآخرين الذين لم تتطامن مع خطواتهم عن اكتشافاتك العظيمة، وحجم الخيبة التي حلت فيك. انت تفعل الآن، كل مايفعله رجل مدمن يشطر نفسه الى رجلين يعامل بأحدهما الآخرين، وينوء بحمل الآخر، النبي الحقيقي الذي اعرفه حد اللعنة. وانت تخوض البحر الأبيض المتوسط حتى الركبتين، أو حتى سرتك، تلتفت مذعوراً في كل الاتجاهات تبحث عن جليلة الأعسر، وانت تعبّ كأساً بعد أخرى من كؤوس الخمرة المرة التي ارغمتني ذات يوم على شربها حتى يصبح راسك الملتف بالصمت والالام بحجم قبضة اليد، صغيراً لايجيء منه اي همس ولا كوة صغيرة تتجه منها الى البحر القريب، وانما تتجه اليّ دائماً... هنا. ايها الرجل.. ان كنت قد مت بداخلك فعلاً، فأنك حي اقصى ماتكون عليه الحياة، بداخلي، وهذا سر التأزم اليومي الذي يشدني الى اصوات الدوي المخيف، والى صفارات الانذار والى الموت الوشيك. هذا هو سري، فلا تدعني ابوح به لمن لايسمع. كل ما تفعله الآن، لايوازي هذه القطيعة، وصوتك الهازل، ورحيلك و. و. كله هراء مادمت اشتعل حنيناً وصدقاً وموتاً في الاشتياق اليك.

منذ زمن الكارثة (لاتضحك) وانا احس بالتلاشي. لاافعل شيئاً، لااعيش لااقترب من الحياة، لااحقق ماكنت ابغيه سابقاً امام نفسي وامامك. لقد توقفت الحياة، وصار كل شيء رماداً تذروه الرياح. في لحظة مامن هذه اللحظات المنسربة خفية، تتعرى الموجودات جميعها وتكشف عن خواء وعدم توازن مخيفين. تكشف عن عدم مهول فاتحسس قلبي وراسي، فأقترب من الحقيقة وابصر فيها وجهك وهو يقاوم لحظة المواجهة، ويلوك دخان الحرب، أو يغطيه، هذا الدخان المتصاعد عبر الف كيلومتر من المياه والوديان والصحراء والرمل. انت تخشى مواجهتي. لماذا؟ انت ترمي بنفسك في أتون الحرب، هرباً مني! ياالهي هل بلغتُ هذا الحد المرعب من التلف؟. هل يخشى علوان جليلة ويداري امامها هي وجعه المدمر ويقول.. هاقد انتهى كل شيء. من يصدق ذلك. وانت ايضاً لاتصدق. لاافكر بالتخلي منك مهما تخليت مني ومهما القيت بوجهي من الادانات والاتهامات الباطلة. قيد في عنقك. انا جليلة الأعسر، ولدت على يديك وآمنت بالحياة على يديك، ورايت مالم تره امرأة على يديك، وسأموت على يديك. ولدت نظيفة معك ولكنني تعلمت المكابرة منك ورفضت المراوغة من اجلك وادمنت على دفن الأوجاع واعتلائها من اجل أن ابصر وجهك. انه ورم يزداد يوماً بعد يوم وهو جفاف يتحقق ساعة بعد ساعة. وهو استبطان للموت. حتى يفقد توهجه الأسر، ولن امنع نفسي من التحدث بوضوح امام الجميع والأعلان عن نفسي عن تحققي فيك.

الاعلان عن كل ما يداهمني لحظة التقائي بك. سيكون ذلك مثيراً بلا حدود. سأبكي امام الجميع واتذكر امام الجميع. تلك هي حدود حريتي ايها المنهزم من نار الى نار القاطن ابداً بين نارين، بعدها، بعد متاخمة هذه الحدود ثق ان الهدوء سيبدأ بتسلق وجهي، ولانني لااستطيع أن انسى، فسوف يكبر ايماني بك. ايماني بنا معاً، وساواجه وحدي، وكما تريد، كل السكاكين التي تطعنني من كل الجهات، وكل الضحكات التافهة المراوغة التي يلصقها لآخرون في وجودنا. فهل انت الرجل الذي اعرف؟.

هل قلت لك ان بهيجة اصبحت قريبة من نفسي كثيراً، وصورة الرجل الذي تحب، تزداد خفوتاً وظلاماً يوماً بعد يوم. هانحن بعيدان، وقد افترقنا منذ وقت موغل في البعد، وانت انسحبت من حياتي فما حققت؟!. قل لي بربك هل انت رجلي الذي اعرف؟. والله انه انت مرتدياً قناعاً ثقيلاً لم يفلح في حجب عينيك الموجعتين عني.

قناع الحرب السميك، مضافاً اليه قناع الوظيفة، لن تمنعاني من التحديق بشفتيك الغليظتين المنطبقتين على الف هم وهم.

تراني امضي نحو الغيب، وحدي. احمل لعنتي الأبدية وجرحي الحبيس بصدري المهترىء. يقذفني جنون رحب، وحب عارم امام صورة ذلك الطفل الصغير اغني له، اهدهده، واحدثه عن اشياء كثيرة لااعتقد أنه سيعرفها ذات يوم. اغني له عن ايد أطفال كبار تتسلل الى بعضها باشتياق تنمّيه الظلمة ويضاعفه الحرمان الطويل. عن وقع خطى ازمان كثيرة، حطت على جبهة مجهدة عن شفتين مرعوبتين مرعبتين في جمالهما. ماالذي فعلت بي؟. ها. وانت الذي اوهمتني انك لن تسبب لي الحزن. الم تقل لي أنك لن تكون الشوكة التي تنغرز في جبهتك الطاهرة با جليلة؟. الم تسلمني وجهك الطافح بالأمل، وبالخوف الم تقل انني معك الآن وغداً، وبعد مئات السنين، صديقاً وزوجاً، واخاً وكل شيء؟ اليست هذه كلماتك؟. اي والله انها كلماتك. يوم سمعتها منك اول مرة شعرت وكأن الارض تميد بي وتمنيت ان يتوقف الزمن، لأعطيك مالا تستطيع امرأة في الدنيا ان تعطيه لأي رجل. وبالرغم من ذلك فقد فعلتها ياعلوان وسلمتني لمشنقتي سريعاً. فهل أنا بالداخل كما تدعي؟. لقد قلت: انت بداخلي ايتها المرأة. الاتفهمين هذا؟ نحن مع بعض ولبعض ولاجل بعض. كوني جليلة التي عرفت واحببت وعشقت. وليذهب كل ما عدا ذلك الى الجحيم. الله. لأول مرة اعرف، بيقين تام انك احببتني حقاً. ياه. فليس هذا كلام يقال، انه نبض الدم في القلب. انه احساس عميق، خفي، بالموت المرادف لهذه النفس المعذبة أبداً. و. عفواً كنت قد فهمت انني بداخلك. عفواً. واخ من هذه الطيبة، وهذا الوهم.

ها انا ذاهبة الى الجحيم وحدي، وسأبقى هناك وحدي، في حين ان كل شيء يعود الى حاله. الى ما كان عليه، غير اني مطمئنة الى كوني معك حتى الجذور حتى ابعد شراييني. لقد اعطيتك اكثر مما اردت، وكنت اتلذذ بهذا العطاء، ولكنك حرمتني حتى من هذه اللذة. هل نسيت؟. لقد دخلت عليّ اول مرة فلم احاول ابعادك، لكني قلت لك في حينه انني امرأة منحوسة، لامسها رجل قذر، في ارض غير هذه الارض ولكنها لم تنجب، ربما لأن الارض غير الارض وان الجذور لاتنمو الا في ارضها الحقيقية. وربما لانها لم تستجب. امرأة استبيحت طوال سنوات عديدة في اكثر من مكان في الدنيا ولكنها ظلت تتنفس الهواء اياه، وتعيش الحياة اياها، لحظة بلحظة. قلت لك اهرب الآن قبل ان يفطن الآخرون اليك فيتنادوا على قتلي أو استباحتي مجدداً وانا لااطيق. قلت لك انني احاول ان أجد متكأ انكفىء بظله بقية عمري لكنك لم تسمع كل هذا. تسللت، واقتحمت وخطوت الخطوة الجبارة ودخلت الغرفة ودخلتني ودخلت في الحياة مجدداً.

هل تريد ان اتمالك نفسي؟ لا. اعلنت للناس انك رجلي وانك تحميني من شرورهم. قلت لي انت فيّ من آخر الاظافر حتى اعلى شعر الرأس. قلت لي: انني احس بكوني زائداً في هذا الخواء المرعب لكنني لم التم على شيء اكبر من الحب. شيء حار وهائل ونبي، هو انت. فهل انت معي؟ انني مليء بالدمع والدم والحب والخوف.

صمت. صمت. صمت.

هل تبصر سقوطي؟ هل هو سقوطي ام سقوطك ام سقوطنا معاً؟ انا لم ادمن عليك وانما احتجتك بعنف، دائماً. احتاجك

الآن اكثر بكثير مما تستطيع فعله لكسر هذا التوهج القاتل. صارت اوراقك القديمة، وكتاباتك لي في الليل زوادتي وزادي خلال الايام العجاف هذه. صارت كلماتك كائنات تنط امامي داخل الغرفة، داخل السرير، داخل راسي. انني اقرأها بعاطفة مشتعلة وعقل يدور بذهول. جسد يشتعل ناراً فلا يهدأ. اليس هذا اعجب ما يمكن ان يحدث؟. هل افتراقنا الوحشي حق يامولاي؟!. هل اصدق غيابك التام عن عيني؟. هل استسلم لموتي؟.

لقد اردتك كلك: بهذا التعب، وبهذا الشحوب وبهذا البرد الذي يسكنك. اريد ان اكون لصيقة بك كجلدك. اريد ان ابكي على صدرك متى اشاء اريد ان اقترب من الموت وانت تمسك بي، فكن معي، ودعني أشعر باصابعي ترتجف، دعني اسمع صوتي يتحشرج وهو يخرج من اعماق هذا الحزن وهذا العطش المستديم. نسيج من العبادة والرغبة والتعلق المريب والتشبث بكونك شاهدي الوحيد على حياة بائسة ملأتها انت بغيض من حنانك. انت الصدر الوحيد الذي تسيل عليه دموعي وتغسله. الوجه الوحيد الذي اتمنى ان يستقر بمخيلتي ولا يتجاوزها، الصوت الوحيد الذي اسمع، الحزن الكبير الذي يسورني كالغابة. الضحكة الوحيدة التي تجلجل في سمائي. التعب الذي تدور حوله حياتي كلها. اجل كلها. ولا اعرف ان كنت مخطئة ام لا؟ ولكني من دونك لا استطيع شيئاً فخدني بتعبي وضعفي، فأنت هكذا تشعرني انني موجودة. انني احبك، ولست نادمة على شيء لاني عرفت بهذا الحب، معنى ان يولد الانسان من جديد، معنى ان تحب المرأة رجلاً يعرفها بدقة وتعرفه بدقة. هل عرفت حقاً ياعلون؟. يارجلي الضائع الرائع. هل حقاً عرفت؟.

والله أنك لاتعرف سوى وهم اكبر منك، وجعٍ اكبر منك، همٍ اكبر منك. انت عرفتني وانكرتني بنفس اللحظة. ولكن هذا الاحتياج القاتل يغسل نفسي كل يوم فلا يبقى سواك، وسوى الاحتياج الى اللقاء الأبدي، والحديث الذي لاينقطع والعطش المستديم. شوق لاتحده الأرض ولا السماء وجوع لايعرف مدى سعته وعذابه الا أنا، وحياة يتآكلها الجفاف على مهل وحرمان سابق بلغ العظم وبكاء راعش متواصل، مثلما تتواصل اللحظات الخائبة. لقد وصلت ما اسميته انت (نعمة البكاء في اي وقت) فهل لازلت تعرف معنى البكاء في اي وقت؟.

ان من يعرف ذلك لايفعل مافعلته.

حاجتي اليك اليوم اعرفها بدقة. ربما بسبب الحرب. لقد ولدت في يوم حرب. واختطفت في يوم حرب واغتصبت في يوم حرب، وكلما مر فوقي جسد رجل اقول انها الحرب. . انني في زمن الحرب، لكنها ساعة متأخرة لاتريد ان تمر. انه الصحو المدمر حيث يجد الانسان نفسه وحيداً في وحشة هذه الليالي والنهارات المتوالية. العالم كل العالم محشو بالزهو، وبالعذاب. فارغ كما ينبغي ان يكون: برميل مفتوح من الطرفين تصفر فيه الرياح القوية، وتعافه النسمات الرقيقة التي تهب في بعض الأحيان.

هل قلت لك أنك اقرب من نفسي اليّ؟. هل قلت لك انني اجدك دائماً بجانبي، دائماً بين همومي، دائماً بين جوانحي وفي ذهني وفي كياني كله. هل قلت لك أنك لي. . . ليذهب العالم الى حتفه.

اليوم استبدلت غلاف الوسادة التي تنام عليها بجانبي. وضعت الغلاف الذي تحب، ذلك الذي نقش عليه طاووس بلا رأس. ذيل طاووس فقط.

ليتك لم تقل شيئاً، ليت فمك ظل مطبقاً أبداً، وليت الشفاه التي غشتني كانت غريبة. لن اقسم. لأن قسمي خانني منذ البداية. قسمي يهرب مني. انت قسمي، وانت بعيد كما ترى، لانك اكبر مني، ومن القسم، ولأن العالم يملك كل هذه الوحشة فانت تعرف بالتأكيد. كنت تعرف معنى وجودي معك. . لذلك آثرت الهزيمة.

وها ان خوفي في محله، وها خوفي يقيناً أحسه يتسرب في كل مساماتي فانزف. ابتلع حزني واحدق فيك واقول انت الدفء الذي يغشى قلبي المرتجف.

قد تعتقد انني ابحث عمّا يؤكد شكوكي، ولكن يجب ان تطمئن فاوراقك ليست رسائل حب ولا كلمات غرام ساخن، بل هي الوجع الذي ادمانا معاً ولهذا احبها بكل مافيها حتى شتائمها.

لست اجتزيء منها شيئاً الآن لأني ماعدت اقرأ شيئاً ينتمي الى زمن مضى ولأنها حيّة بداخلي تنبض وترتعش مع ارتعاشة روحي وانا فيَ هذه اللحظة ارفض النوم، وارفض الغياب، وهذا كل ماتبقى لي من العالم.

السنا اصدقاء؟. اجل بلا شك. اكون امرأتك وتكون رجلي، ولكننا مع هذا صديقان طرفان في خيط أبيض من الحزن. بيتان يسكن احدنا في الآخر ونحن فوق هذا آدميان يتكلمان مع بعض لغة سرية مخيفة بمفرداتها، يسري صداها كما يسري المخدر في الجسم، ونحن فوق هذا اكبر من ان نقع تحت وطأة جوعنا وطائلة خوفنا. أنا لا اخاف من شيء كما تعلم، سوى الخوف من فقدك، وهذا حصل، فما الذي اخاف عليه بعد الآن؟.

ان صافرات الانذار، تدق للمرة الرابعة هذا الصباح. انهم يحاولون بهذه الغارات المتلاحقة ان يعيدوا الى الاذهان انهم مازالوا اقوياء.

ماعادت تثير احداً هذه الصافرات اللعينة، فقد تحولت بمرور الأيام من نذير للموت والدمار الى تسلية للصغار يقلدونها باصوات جماعية، لكنها مازالت تذكر بالموت. هل اخبرتك؟. لقد التقيت ـ ببهيجة مصطفى ـ وكانت اكثر اشراقاً. كانت ترتدي ثياباً سوداء، عرفت انها تلبس هذه الثياب حداداً على شقيقها الوحيد الذي فقد في المعركة الأخيرة. لم تتكلم أبداً ولكنها كانت تبدو في صحوة الموت. لقد عدت وحيدة مثل الصبار المتعطش للموت أو للحياة.

لقد اوقعت بي هذه التخيلات المريضة ياعلوان، وانا مرغمة على الاعتراف لك بما سأفعله في الايام القليلة القادمة. لن اشعر بالندم فكن كما عرفتك. وكونك تقتلني الآن فهذا يخصك وحدك. اقول لك: انا لااعرف اي منا القاتل واي منا المقتول؟.
هل تعرف انت شيئاً؟. هل كان الهدوء، ذاك، وانت تحتضن يدي وهماً، وخرافة؟ هل كانت الدموع التي تغسل جبهتي في اعماق الصمت، واتحسس حرارتها فاستشيط حياة ونبضاً بالقرب منك ليست سوى حالة طارئة؟. لا. لا. فما زال الدفء يسري في اعماقي المتجمدة هل تصدق؟. دفئك خرافة. لقد لامست يدي هدوء، غير محتمل في ذلك الجسد ومن قبل ـ وهذا هو السر ـ كانت هو اجسي قد استقرت عند هدوء خرافي آخر في روحك فاستسلمت بلا تردد، لأن العطش الكبير، والرعب الكبير لابد لهما من نتائج. نعم. لابد من نتائج، وها أنا ابصرها الآن بوضوح: ان تتعلق بشخص يخذلك ويمضي تاركاً كل شيء، مغمضاً عينيه، فيحيل جسدي الى جثة، ويمزق روحي بلا رحمة. ليست هذا يكون مجرد اتهام، ولكن، باللاسف فهو حقيقة. صار كل شيء غريباً وبعيداً. ـ ببهيجة مصطفى ـ ممتلئة حتى العنق باحزان لاتحتمل، وانت تدلف البحر المتوسط حتى الركبتين وانا ملقاة هنا تهدمني اصوات الطائرات، وتستفزني صفارات الانذار. انها تخمة الحزن، قد تؤدي بي الى الجنون، ولست المرأة المتبطرة كما تعرف ولكنها حاجة امرأة كل الذي فيها الآن هو الاحتياج المحرق. وقد بات اللقاء المرتقب اختصاراً لحياتي كلها.

لا اشعر بالخجل الآن وانا اركض لاهثة وراء لقاء جديد. لاأشعر بالخجل وانا احمل طاسة التسول واعود بها فارغة كل مرة. كل خطوة باتجاهك تسبقها الخيبة ويغتالها الفشل. لقد اصبحت رجلاً يجيد الاختفاء والهرب وعيناي قد ذبلتا فلم اعد ابصر بهما جيداً. لم يعد بامكاني رؤيتك خلف اي باب. في اي بار؟ في اي سرير؟.

ألست الأول الذي دخلني ذات يوم ولم يخرج. ولن يخرج. لن استطيع ان اكون الا جليلة الأعسر: اصبت رجلاً واحداً فوجدت فيه كل حياتها. لكن فجيعتي اكبر. لقد صدمت بعنف، فأين انت؟ لست في البيت، لست في الدائرة، لست في الجحيم، لست في اي مكان.

علوان: هي الثانية بعد منتصف الليل الآن والساعات الآتية لاتحمل وعداً انما بالعكس، حيث الخوف الأصيل يداخلني، خوف من لحظة لاتحمل الوعد، واي دائرة للظلام والبرد تلك اللحظة التي لاتحمل وعداً. الوجوه التي توعد أبداً تبعث فيّ القلق والخوف من أن تغيب تلك اللحظة التي تحمل الوعد، اثق بها.

اثق بك. اثق بلقائي بك رغم أنه اصبح مستحيلاً كما يبدو مثل

الامنيات التي ماتت يوم رحيلك . لم اكتب لك لاختار بين اثنين، لانني قد اخذت منذ زمن بعيد، ولا زلت رجلي الذي سأنتظره، والذي سيجيء حتماً . لقد بدات الحرب تشدني اليها بعنف . اليوم عرفت اننا والارض كلها تحت طائلة التهديد بالاستباحة . عمر الحرب لاتنطوي على الرحمة وانت تعرف انني لن اسمح لأحد ان يستبيحني مرة ثانية مهما كان السبب . أنت تعرف انني مستعدة لأي شيء الا الأستباحة .

قبل يومين التقيت بهيجة مصطفى كما قلت لك، بالصدفة . حاولتْ الاختفاء . في احد الأزقة، لكنني لحقت بها وامسكت بها من ذراعها وسحبتها معي في الشوارع . كانت تسير بجانبي مطرقة الرأس، تنظر الى مقدمة حذائها . حاولت ان اخفف عنها . كانت ترتدي الثياب السوداء . فكرت ان أسألها عن الرجل الذي اسمه - ثامر وجدي، ولكنها بادرتني قائلة :

: ـ لقد انتهى ثامر من حياتي .

: ـ كيف؟ بهذه السهولة؟ .

: ـ اية سهولة! لو تدرين كم عانيت حتى اتخذت هذا القرار؟ .

: ـ اجل اعرف .

: ـ لقد تعرفت برجل، وانا سعيدة معه .

مشينا مع بعض اكثر من ساعة . كلمتني عن هذا الرجل الذي اقتلع ثامر من اعماقها . وكنت اصغي حقيقة لكل كلمة وانا اشعر بأن بهيجة ماتزال تحاول أن تستعيد توازنها . تحاول ان تستفيق، وتخرج من دائرة الموت، الى الضوء الذي تبصره في رجعها الجديد . قالت انه طبيب في العقد الرابع متزوج وله طفلان، ولديه عيادة يعالج فيها مرضاه . قالت إنها ذهبت اليه في عيادته لأنها شكت أن تكون حاملاً من ـ ثامر وجدي ـ . وقد تأكدت بواسطته انها ليست حامل ولكنه اكتشف سرها وعرض صداقته عليها والوقوف بجانبها . ودأبت على مراجعة منذ ذلك اليوم . قالت انهما يلتقيان اسبوعياً في العيادة . تذهب اليه بهيجة، وتمكث معه ساعتين أو ثلاث، ثم تعود الى البيت . لاحظت انها كانت تبكي وهي تحدثني عنه، كما لمحت في حقيبتها صورة صغيرة لثامر وجدي . وعندما افترقنا قالت :

: ـ هل اراك مرة اخرى؟

: ـ لااعتقد .

أليس هذا افضل ياعلوان؟ . ان هذه المرأة مقتدرة على دخول تجربة ثانية وثالثة . انها تتقبل الاستباحة ببساطة مروعة ولكنها لاتستطيع ان تلقي بصورة ـ ثامر وجدي ـ انها في غاية الارتباك والحيرة والضياع . قلت لها وأنا اودعها، ان الأيدي التي تومىء للمرأة كثيرة . لكن، دائماً هناك يد نظيفة واحدة، على المرأة ان تميزها من بين مئات الأيدي . قلت لها تعلقي باليد البيضاء حتى ولو صدرت عنها بعض الا ساءات، والا ستتعبين في نهاية الأمر، بين كل تلك الأيدي، وستجدين نفسك وحيدة مرمية في ظلام الوحدة المدمرة .

قالت لي انها حصلت على عنوان ثامر وانها ستكتب اليه وستخبره باوضاعها الجديدة، وعلاقتها بالطبيب واحتمال زواجها منه .

افترقنا . عدت الى البيت بينما ذهبت بهيجة مطرقة الراس، ولا اظنها ستعود الى الطبيب، وان فعلت ذلك فلن يحصل قبل بضعة أيام .

اليوم، ومنذ الصباح الباكر، تلبسني الفرح تماماً . لااعرف سر ذلك . كان اليوم كله انتظاراً : انتظار ان تظل عليّ في البيت، وابصر وجهك من جديد وان اخوض غمار بكاء جديد . ان اغرق فيك من جديد .

اوه . . كانت كل لحظة من هذا الصباح تحمل وعداً . ها انها تقترب تلك اللحظة التي نأت طويلاً . ولكن النهار قد انقضى دون ان يتحقق شيء ما، مما حلمت به . لا أنت اتيت ولا انا استطعت ان استبقي النهار .

لقد رميتني مرة اخرى في جوف الليل . واسفي ياعلوان، فقد كان فرحي مجرد وهم . والوهم كما تعرف بضاعة فاسدة يروج لها المرابون . كم كنت مغفلة ومجنونة، حتى ظننت أنك خلف الباب تسمع صوتي، وتخرس حتى لااسمع انفاسك . كل شيء صار لي منفى . بيتك . بيتي . وجوه الاصدقاء الاليفة التي لم تلمح الى شيء صوت الدم ومراسيم المقابر وزعيق صافرات الانذار واللون الاسود الذي تنتشر رقصته يوماً بعد يوم وحتى الدفء كان يشاطرني قلقي .

يداي وهما تستلقيان في راحتيك، والامان الذي كان يملأني بالحذر وصوت بكائنا المر، ذاك، ذات يوم، اين ذهب كل هذا؟

قلت لنفسي انـه بين الطيف الـذي يبـاغتني وبين الأرق الـذي يسـاومني على الـوسـادة. انه بين الشفة والشفة. قلت لنفسي وانا على حافة الصحو المخيفة هذه انه بين الخمرة والكأس. بين ثقل الهـواجس الـربـانيـة التي تتعـالى كالنوارس البيضاء وبين الارق المقـدس والاحتفـال بالخطيئـة. لكن احداً لن يكون اقسى منك أبـداً وانت تذبحني متلذذاً بالعـذاب الـوحشي الـذي ادمن عليـه جسدي وتعاقدت روحي معه.

لقد بدأت افهم الآن. وهذا هو سر فرحي. بدأت افهم الآن. حاجتـك اليّ: حاجـة من يمتلك وقت فراغ يبحث فيـه عن لعبـة مسلية. وكنت أنا اللعبة التي وقع عليها اختيارك.

لا لا. لست من يفعل ذلك وليست حياتك أو حياتي تستحق كل هذه الـجـديـة. صارت حاجـتي الـيـك تصيبني بالـدوار المتـواصـل، والـذهـول المطبق واحيـانـاً بالصحو العجيب فهل تجيء لحظة العنـاق الالهيـة؟ اما يكفي هذا؟ دعني اكسر القيد، وانطلـق صوب الـمـوت الـذي يحف بي من كل جانب، وانت وحدك من يستطيع اعادتي الى نفسي، وانت وحدك الذي يتأى في هذا الساعة الى حيث لا ادري اين. فهل تفعل؟.

كل الناس من حولي، يتأججون حماساً يثير الدهشة. كل من حولي تمنطقـوا بالاحـزمـة العسكـريـة والخوذ حتى النساء. اجل والله، ولكني اريـدك ان تقـودني الى حيث صلب هذا الحمـاس المتـدفق. الم اقـل لك انـك وحـدك تستطيـع اعادتي الى نفسي وتلقي بي في هذا الخضم الهـائـج. فهـل تفعـل؟. سأنتظرك، ولكني سأتلمس الطـريق بنفسي هـذه المـرة. ينبغي ان اقـع على جذور هذه المـوجـة من الـدفق العاطفي: قلت لك لن اسمح بأن يستبحيني أحد مرتين الطريق التي تنفي اليك سأجدها، وحدي، حتماً.

انهـا حرب طاحنـة حقـودة ياعلوان، يزيدها اشتعالاً، ويوسع رقعتهـا كل يوم، هذا الامـام المعمم المسلح، كلمـا ارتفـع في خاصرتيه الزبد يظن أنه قادر على مضغ كل هذا الحديد، كل هذه الأشلاء التي ملأت الفلاة والأنهر والجبال. انا واثقة من أنك كنت تدرك ذلـك، والا لـمـا رضـيـت بالـسـفـر وبـالمهمـة. يبـدو لي انهـا الحـرب التي لابـد أن نخـوضهـا حتى العنق. ان الامام المسلح، يفكر جدياً بتفجير الارض والنهر، من تحتنا، فماذا نفعل؟.

انني ارى امـامي الآن، في الشـوارع وفي السـاحـات العـامـة حشـوداً بشـريـة مكتظـة يغمـرهـا بلا شك فيض من حمـاس لايـوصف، وفي اعماقهم قدرات خارقة يعرفون انها لاتقف عند حد. قدرات على طمر الاحزان، قدرات على الاستمرار في هذه الحرب الطاحنة.

لقـد وجـدت نفسي، عندما وجدت من يحوم ليقفز فوقي. ابق بعيـداً في مكـانك، وها اني اهتدي الى ما يوصلني بك. دم بدم، وجسـد بجسـد ومـوت بموت، وهذا ارحم من الاستباحة. جسد بجسـد في الطـريق المرّة التي لابد ان تفضي اليك ولاادري متى نلتقي. لكنـه بالتأكيـد يوم قريب. لقد بدأت الخطوة الأولى، ولا اعتقد انني سأتوقف قبل ان ابلغك.

لم يكن بيني وبين ـ ثامـر وجـدي ـ في هذه اللحظات الحرجة غير الكـلام الـذي يتردد في الغـرفـة، بصوته المرتجف، والذي تتضـاعـف فيـه الـرجفـة كلمـا توغل في العمق على أمل أن يكون المنفـذ، في الجـانب الأخر، يفضي الى ماهو ابهى. لم ينظر اليّ وهو يقرأ ولكنه لم يستطع اخفاء الدموع المنسربة من بين اهدابه لقـد لاح الفجـر واوشكت الشمس ان تشرق. لم يبق من كومة الـرسـائـل الاّ رسـالـة واحـدة، لاتـزال داخل المظروف الأزرق الطويل. كان ثامر ـ قد عزلها جانباً منذ اللحظة الاولى ريثما ينتهي من القراءة. قلت:

: ـ اتستطيع مواصلة القراءة؟.

بنفسي ان اسأله، عما اذا كان يستطيع مواصلة التوغل داخل هذه الغـابـة المظلمـة، البكـر، هل يستطيع تحمل وخز الاشواك التي تدمي القدمين؟

قال:

: ـ اجل. وهذه الرسالة، سأقرأها على مهل.

: ـ الشمس توشك ان تشرق.

: ـ لايهم سأقرأها على مهل.

: ـ حسن. ولكن لماذا هذه الرسالة بالذات؟

: ـ لقد اخبرتك. انها ليست بتوقيع جليلة.

: ـ اهي من بهيجة مصطفى؟.

: ـ نعم. على الاغلب.

اشعل ثامر وجدي ـ سيكارة وسحب منها نفساً عميقاً ظننت انه سيختنق به. نظر طويلاً الى البحر، ومسح دموعه. وبدأ يقرأ: «لاتأخـذك المفـاجئة ياثـامر ولاتتعجـل القـراءة. ينبغي ان تتفحص هذه الـرسـالـة كلمة كلمة لانني اعني كل كلمة اقولها هنا بالفعل. وستكون هذه الرسالة آخر حديث نتداوله مع بعض.

في البـدء يجب ان تعلم ان عنـوانك عندي منذ اول يوم، رغم اني اخفيت ذلـك حتى من جليلة الأعسـر وادعيت امـامهـا عكس ذلـك! لااعـرف ماسبب ذلـك. لقد لجأت طوال هذه المدة الى الصمت وانشغلت بمتـابعـة تطـورات الحال عند جليلة الاعسر. هذه المـرأة، التي اسميتهـا مدّرسـة العشق. هذه المـرأة علمتني كيف تعشق المـرأة رجلهـا وكيف يصبح الـرجـل المعشـوق هو الارض والنهـر والشمس. لافـرق. ان لها رؤية خاصة، بارعة في هذا المجال، وهي تجر وراءها تجربة عريضة، كل مافيها مخيف ومفزع.

اتاح لي الصمت، ومتابعة الحال عند جليلة، ان اتفحص عن قرب، مع نفسي ما آلت اليـه علاقتي بك، قبـل وبعـد سفـرك. وكانت مراجعة شاملة ودقيقة ومدمرة، لكنني ارغمت نفسي عليها.

فجأة صارت جليله تشغـل جزءاً كبيـراً من تفكيـري، تشاركني حزني وانتظـاري، تضعني من حين لآخر بكلمات قاسية، تتوخى منهـا ان تعيـدني الى نفسي لكن هيهـات. عندما كلمتني بالتلفون قبل ثلاثة ايام، طلبت مني أن ازورها في بيتها. فعلت ذلك على الفور. اول مرة ادخل بين جليلة الأعسر: بيت كبير، لكنه مظلم يختنق فيه الضوء وتعبق منه رائحة ثقيلة. رائحة الموت. جلست امامي هادئة، انيقة كعادتها. قدمت لي قدحاً من عصير الليمون. بعد وقت قصير نسيت نفسي امامها عندما شرعت بذلك الحديث الطويل، المخيف، وجعلتني اتساءل هل ان الانسان، كل انسان يملك قدرة لاحتمـال ما تعـرضت له جليلة اما هي وحدها تستطيع ذلك؟. اهي من طراز خاص من البشر؟. ربما. هل هي الوحدة التي الجأتها اليّ ام الفراغ ام الرعب ام اللحظات التي تسبق القرار الخطيـر؟. لقـد حدث هذا قبـل ثلاثـة ايـام فقـط، وليس السبب مهمـاً، المهم انهـا جلست بكـامـل حزنها وكامل حنينها القاتل. كنت اردد دمـع نفسي اثنـاء حديثهـا، ليس علوان الشعـار، الـذي يفعـل ذلـك. ليس علوان الذي يلقي بجليلة الى مشارف اليأس، ومشـارف العمـر القـاتمـة، الى حافـة الموت، ليس هو من يفعل ذلك وله كل هذا الحضور المروّع في دمها!.

جليلة التي منحته كل شيء، واعطته كل شيء، ولم تفكر مع ذلك الا بالعطـاء العميق الـلامحدود. ربما تكون قد اخطأت في تقدير الأمـور، وربمـا تصـرفت بأنانية بغيضة في بعض الأحيان، ولكن هذا لايمنـع أن تبقي لهـا الأيـام على علوان. لقـد نسيت وجعي وحـزني، وجلست امـامها صاغرة فاغره الفم متمسكة بالصمت. كانت تؤكـد ان علوان قد عزف عنهـا وعـافهـا في الآونة الاخيرة، وكان قاسياً الى حد الموت في لحظة السفر. وظلت جليلة تتكلم عن الألـه الـذي قدم لهـا نفسه وصار لحياتها طعم ومعنى. ولكنها اليـوم، تسير بخطى حثيثة نحـو الموت، بل نحو ما هو ابشع من المـوت، نحـو القـرارات الخطيـرة. لقد اتيح لي ان اخبرها بأني وعـدت رجـلاً غيرك بالزواج، ولكن لحظة الاندفاع هذه صعقت جليلة وجعلتهـا تبكي بحرقة، عندما اطلعتها على هذا القرار. لم تتحمـل ثقل الكلمات التي تسمع. بكـت. بكت حتى شعرت انني صغيـرة جداً وضئيلة جداً امـامهـا. انا اتصورها دائماً كبيرة، ربمـا لم اكن اعـرفها قبل الآن بصورة جيدة وقد اكون قد اخطأت بحقهـا أو اسأت اليهـا، ولكنني اليـوم انتظر منهـا ان تغفر لي كل شيء اذا كان ذلك ممكناً!.

سأخبـرك عن نفسي. لقـد آن الأوان لذلك. لقد كنت تمنعني عن الحـديث عن نفسي طوال هذه السنـوات. لكني سأفعل ذلك الآن. سأتحدث.

ذات يوم تحـدثت انت ـ ثامـر وجـدي ـ وكنا حينذاك لانزال انا وانت طلاباً في الجامعة، نقضي يومنا كله مع بعض. تحدثت عن كل شيء دفعـة واحـدة، يومهـا وانـا استمـع اليـك، ارتعش حتى العظم، وشككت بكل كلمة قلتها. لكني سرعان ماصدقت.

كان ذلك اليوم بداية تاريخ صعب جديد، هائل ومتعب. في ذلك اليـوم ياسيـدي عرفت نفسي، ولكن هذه المعـرفـة كلفتني اكثـر ماتتصور، واستمر هذا الحب سنوات، كنت خلالها تأوي اليّ في الليل رغم انني محاطة بالعيون، ورغم اعتراضات الأهل، ولكني كنت ابتكـر مئـات السبل لكي تدلف الى حجرتي وانت مخمور، وانـت تبـكي فأحتضن راسـك واريحـه على فخـدي واقبلك،

واخرجك قبل الفجر بقليل، ثم الحق بك بعد ساعات قليلة ألى الجامعة. ذات يوم ضاقت بي الدنيا ووقف ضدي كل من في البيت فحملت كتبي وجئت اليك. الى بيتك، فغمرتني بحبك. اخليت لي غرفتك وسريرك ولم تصغ الى كلام امك وشقيقتك. قدتني من يدي الى رجل دين، فعقد قراننا وعدنا الى نفس الغرفة. غرفتك لنعلن لهم اننا اصبحنا زوجين.

انت الذي اصلحت بيني وبين اهلي فيما بعد فعدت اليهم، واصبحت امامهم. . زوجتك. انهينا دراستنا الجامعية وحصلنا على وظيفتين في دائرتين مختلفتين، وكنا نمضي ليلة في بيتك واخرى في بيت والدتي. نجمع الفلس فوق الفلس ونرسم الخطط يومياً للانتقال الى مسكن مناسب. ولكن قبل أن يحصل هذا قلت لي مباشرة وبوضوح انت تمتلكين بريق المرأة الحاشدة للوجوه، فمتى كنت كذلك ياثامر؟ انسيت انني املك وجهاً واحداً، تعيساً وحزيناً الى حد اللعنة. وجه شاحب تلفه صفرة الموت. هكذا اكان وجهي وهكذا هو الآن، فما بالك تشك فيّ؟ وجاء يوم سفرك. وكان هو الصاعقة التي اقتلعتني من الجذور. فقدت توازني، دارت بي الأرض، فلم أجد من يسندني: ليس لدينا اوراق زواج رسمية كما تعلم، ولايدري احد سوى القليل من الاصدقاء. كنت أشعر بانني حامل لذلك تمسكت بك كما تمسك بنفسي وانت تقاتل كي تبعد عني، تقاتل كي لاتبصر وجهي، ثم تركتني فجأة لأواجه الانسحاق وحدي. هل وجهي سوى وجهك؟. لماذا اذن يحدث كل هذا؟.

انني اتحسس الفاجعة كما اتحسس الم الخاصرة القريب من الروح ومن اطراف الجسد المغمور بالخوف. هل تعرف المدى الذي انتشر فيه خوفي؟. لكنك لاتدري ايما شيء. . انت لاتدري. . لأنك. .

هل بدأت اهذي؟ هل هو الوهم أم هو الوهن؟. لماذا يستحيل عليّ النوم؟ إنه الليل وكلهم نيام، فلماذا اليقظة؟.

ذات يوم كان بيني وبين الناس جدارٌ من الصمت والغفلة وسوء التقدير. وكان بيني وبينك حياة مزدهية بكل دقائقها ولحظاتها، ولكنك آثرت الهرب. الم اقل لك بأنني انانية وانني امرأة لاتجيد العطاء المقنن المجزأ؟ الم أقل لك انني لن امنحك شيئاً سوى نفسي لانني لا املك غيرها؟.

في آخر ايامك معي احسست ان ارتباطي بك قد بدأ يتآكل، ويشكل هَماً ثقيلاً على نفسك تتحمله بروح رياضية مدهشة، وانت بدأت تؤثر الصمت في اللحظات الحرجة، وكلما وجدنا انفسنا لوحدنا طوال هذه السنين هل فعلنا شيئاً اكثر من اننا حدقنا بعيوننا انفسها، وبكينا معاً، فلماذا اذن هذه الهمهمة الدائمة؟ وهل ان جليلة صادقة معي الآن؟ انني اخشى ان يلعب الآخرون لعبهم القذرة ولكني لااشك رغم الذي حصل، انني على وشك الشفاء منك. يكاد يكون هماً خاصاً يكبر على مر الأيام.

اقول: ان ابتعادي عنك سيكون مجدياً اكثر من تشبثي بك مادمت تحتاج هذه الفاصلة. مادمت تحتاج الى وقت تعتزل الحياة لمراجعة النفس! . قبل ثلاثة ايام فقط كما اخبرتك كانت جليلة الأعسر بشموخها، وجبروت جسدها وقوة عزيمتها تجلس امامي في الدائرة. كان لغرفتي شباك واحد صغير يطل على مساحة من الأرض، خصصت لوقوف سيارات الموظفين.

كانت تحدثني مرة اخرى وبلا توقف. كانت تستكمل حديثها عن علوان الشعار الذي ابتدأته منذ بضعة ايام في بيتها. كان مجيؤها اليّ بدون موعد سابق، وهي هكذا دائماً. تأتي متى تشاء وتنصرف متى تشاء. كانت تتحدث وتبكي. وكنت قد انشغلت بها الى حد اننا لم ننتبه لصافرة الانذار التي انطلقت تزعق بعنف. لم تتوقف جليلة عن الحديث ولم اتوقف عن الاصغاء اليها عندما دوى انفجار عنيف بالقرب من الشباك في منتصف الساحة. وقبل ان استرد نفسي من هول الانفجار وعنف الاهتزاز كانت جليلة الأعسر تسبح ببركة من الدم وتتكوم امامي جثة هامدة، ظل يتردد لفترة طويلة اسم علوان الشعار على شفتيها حتى اسلمت الروح. كان عنقها الجميل قد امتلأ بالثقوب التي احدثتها شظايا الزجاج المتطاير من الشباك. ياه. . كانت في مواجهة الشباك تماماً، كانت قد تلقت عني هذه الشظايا اللعينة. كانت جبارة حتى في موتها.

وفي لحظة لم اعد اذكر شيئاً سوى انني حملتها على ظهري وخرجت اصرخ الى الشارع رغم تواصل الدوي والاهتزاز العنيف. كان الرصاص يتطاير في كل الاتجاهات لكني كنت اركض واصرخ. . ثم. . لاادري ما الذي حدث بعد ذلك.

وعندما افقت هذا الصباح، وفتحت عينيّ ببطء شديد،

ابصرت مقابل وجهي سقفاً ابيض. صرخت بقوة وناديت جليلة الأعسر، لكن الايدي الكثيرة، كانت تتلقفني من جديد، وتعيدني الى النوم الطويل، ولكني فهمت كل شيء.

في المساء عندما افقت مرة اخرى، ادركت كل شيء. طلبت ورقة وقلماً وبدأت الكتابة اليك لأخبرك آخر تفاصيل الحال عند جليلة الأعسر. لقد قتلت جليلة ياثامر، ولاادري أين دفنوها وانا في المستشفى المطل على النهر، على نهر دجلة، مصابة ببعض الجروح، والتوتر العصبي، ولاخبرك أيضاً انني برئت منك وسأتزوج طبيباً كنت قد تعرفت عليه، قبل مقتل جليلة. لقد اخبرت جليلة بنيتي قبل أيام ولكنها فزعت، وعنفتني بعبارات قاسية. وكنت سأتوقف فعلاً لولا مقتلها، حيث لم يعد لي بعد ذلك سواه. سنتزوج حال خروجي من المستشفى. بل سأخرج من هنا الى بيته مباشرة، فلا تبحث عني. سأغادر المستشفى بعد أيام واول شيء سأفعله هو البحث عن قبر جليلة. وسأجده، وساعتذر لها عما سأفعله بنفسي. .

عاد الصمت العميق، يطبق على الغرفة. طوى ـ ثامر وجدي ـ الرسالة ونظر الى البحر عبر النافذة. كان البحر هادئاً هدوء الأموات، وكانت الشمس تسطع بقوة تزيد زرقته، بريقاً اخاذاً يمتد الى مسافات بعيدة. لاشيء يتحرك، لاعلى الشاطىء ولا في عمق البحر ولافي الغرفة. صمت مرعب، يشمل العالم كله، وهواجس تتصاعد في قلب ـ ثامر وجدي ـ وروحه وتأخذه الى تخوم الألم ألقاطع المتلمظ.

انحنيت على كومة الرسائل التي فرغ من قرائتها والقى بها على المنضدة. رسائل جليلة الأعسر، اعدت ترتيبها من جديد ودفنتها تحت وسادتي وحاولت أن اتطلع الى البحر. لكن البحر كان كئيباً، ميتاً تعافه النفس. حاولت أن اميز بين الزجاج وبين الماء فلم استطع. حاولت أن اتعلق ـ بثامر وجدي ـ فوجدته يستند على جروحه الغائرة، حاولت. . حاولت.

بعد يومين من الصمت تكلم ثامر. ارتمى على الوسادة، خائراً، لايقوى على الوقوف، حاولت ان اتماسك، وان اجد كلمة واحدة اقولها له، اقولها لنفسي فلم اجد. قال:

: ـ يجب ان نغادر في الحال.

: ـ اجل. في الحال.

■ حافة الموت

في الدائرة التي ينتسب اليها ـ علوان الشعار ـ عقدت لجنة ترقين القيود اجتماعاً موسعاً. . برئاسة مدير الدائرة. كان عدد الذين يعرفون «علوان» من المجتمعين قليلاً. المدير و ـ ثامر وجدي ـ.

كانت امامهم على المائدة المستديرة، في غرفة الاجتماعات، اضبارة ضخمة، كتب عليها من الاعلى بخط واضح (علوان جاسم الشعار). قال المدير وهو يتطلع في وجوههم واحد واحداً، ثم يتوقف عند ـ ثامر وجدي ـ قال انها فرصة ثمينة، فرصة ترقين قيد زميلنا الراحل، وفرصة لكي نطلع على مسيرة هذا الرجل الذي لم يأخذ حقه من الحياة، ولم يأخذ حقه من الموت كما ينبغي أيضاً. انه ينتظر منكم وهو في مثواه الطيب، ان تتخذوا القرار الصائب. والقرار الصائب هو الذي يتضمن الحقيقة في اسباب موته، وفي أية خانة ينبغي ان يوضع. تثبتوا مما له من حقوق متراكمة. حقوق الخدمة، وحقوق الزمالة. وادرجوا ايضاً ما بذمته من ديوان، ثم ابحثوا عن اسرته. عمّن يرثه. حيث سيدلكم ثامر وجدي عن اقرب اقربائه من الأحياء.

امامكم أيضاً، في هده الأضبارة، تمرير مفصل، فيه الكثير مما يفيدكم، تقرير يضيء لكم هذه الشهور التي قضاها في الخارج: كيف كان يتصرف، وكيف كان يزن الأمور، وكيف كان يرى الوطن من هناك؟.

هذا التقرير بعثه مدير الفندق الذي كان يسكن فيه ـ علوان ـ، بناء على طلب منا. اجل. لقد ابرقنا الى صاحب الفندق بأن الشبهات تتجه نحوه، اذا لم يوافينا بتفاصيل دقيقة عن تلك المدة.

ادرسوا فقرات هذا التقرير واستعينوا بثامر وجدي، واكتبوا قناعاتكم بدقة، ولاتخشوا في الحق لومة لائم.

بدأ الاجتماع، وغادر المدير الغرفة وبدأ سكرتير اللجنة بتلاوة التقرير. ـ تقرير من مدير فندق «الشروق» عن رجل عراقي يدعى علوان جاسم الشعار ـ

في يوم من أيام شهر اذار، من العام الماضي، وصل الفندق رجل غريب، قصير القامة ممتلىء، يحمل على كتفه حقيبة سفر

قديمة مغبرة، اشعث الشعر حاد النظرات رغم الانتفاخ الطفيف في اجفانه السفلى. بصجت تقدم نحوي حيث كنت اجلس خلف طاولة عريضة ومرتفعة من الخشب، اراجع سجل المسافرين وادوّن في دفتر صغير امامي، طلباتهم واحتياجاتهم وزوّارهم. اخرج من تحت قميصه جواز سفر اخضر اللون وطلب غرفة مطلة على البحر. كان يتحدث بالعربية وانا اعرف العربية. فكرت ان اعتذر له، لأن كل الغرف المطلة على البحر مشغولة، ولأن وجود رجل عراقي في زمن الحرب، قد يثير بعض المتاعب. ولكن زبوناً مثل هذا، مهما كانت المتاعب التي يمكن ان يثيرها لن ندعه يفلت من ايدينا خاصة وان موسم الاصطياف والعمل في ذلك العام ليس كما ينبغي. المدينة صغيرة، وعدد الفنادق فيها كبير، وهي، كلها مطلة على البحر. الميناء شبه ميت، لولا بعض السفن الصغيرة تروح وتغدو من حين لآخر. لايزال الرجل واقفاً ينتظر اجابتي. لقد تأخرت في الرد عليه ولكنه لم يبد اي استياء. تذكرت ان احدى الغرف المطلة على البحر، بل افضلها جميعاً مخصصة لصاحب الفندق، يأوي اليها خلال شهري تموز وآب من كل سنة هرباً من ضوضاء العاصمة. فكرت في انه لايزال امامنا وقت طويل لموعد وصوله وسنتدبر الامر فيما بعد في حالة مكوث هذا الرجل الى ذلك الوقت. امامنا اربعة شهور اخرى نستطيع ان نفعل الكثير.

طلبت من احد العمال ان يهيئ تلك الغرفة في الحال، في حين بدأت بتدوين اسمه في سجل المسافرين الأجانب. نحن نعرف انهم يخوضون حرباً منذ أشهر، ونعرف أيضاً أن بعض الانتعاش الذي اصاب بعض مرافق الحياة في هذا الميناء الصغير، بسبب الحرب. اخبرته اننا نحتفظ بجواز السفر كضمان امين لاستيفاء اجرة الاقامة. لم يوافق على ذلك انما طلب دفع اجرة الاقامة لمدة شهرين مقدماً. وافقت في الحال. حمل عامل آخر الحقيبة الصغيرة وتقدمه الى غرفته. وما ان خرج العامل من الغرفة حتى اغلق الباب خلفه ولم يغادرها بعد بضعة أيام. اخبرتني احدى عاملات التنظيف ان الرجل الذي يسكن الغرفة (٢٤)، رجل سكير من الطراز الأول حيث عثرت على قنينة (حين) فارغة مع ثلاث قناني - صودا - تحت السرير.

لم انشغل بالأمر كثيراً طالما أنه لايشكل اي ازعاج أو خرق فاضح لنظام الفندق. بالعكس. كان الرجل يبدولي، في مناسبات عديدة، شديد التهذيب. صحيح انه كان آخر من ينهض من البار الملحق بالفندق الا أنه اول من يستيقظ في الصباح. كان عمله الحقيقي مجهولاً بالنسبة لي، وليس من شأني التطفل على الزوار، ولكنه كان يبدي حرصاً بالغاً وحذراً واضحاً في كلامه القليل الذي يقوله عندما يضطر لذلك.

كان يخرج في الصباح، مبكراً، مستعجلاً، نشيطاً، وكان يعود في المساء بعد الغروب بقليل متعباً، مهدود القوى، بالكاد يستطيع صعود درجات الفندق.

كان واضحاً انه لايجيد سوى لغته العربية، فقد لاحظت اكثر من مرة انه يتطلع في الصور المنشورة في الجرائد، اكثر من تطلعه في السطور المكتوبة. وبمرور الوقت توطدت علاقتي به. كان يدعوني الى البار، فنشرب معاً ونتحدث بشتى الأمور، لم يتطرق ذات مرة في احاديثه المستفيضة الى السياسة. بل لمست فيه قدرة فائقة على التهرب والمراوغة كلما سألته عن الحرب، حتى جعلني اتيقن نهائياً بأن لافائده منه، وانني لست مكلفاً من قبل احد لملاحقته باسئلتي، رغم انه شخصياً كان يشك بحسن نواياي. كانت علاقتي به، تتوطد يوماً بعد يوم، حتى بعد وصول رجل عراقي آخر اسمه - ثامر وجدي - بعد فترة، والذي شارك علوان غرفته بناء على رغبة علوان نفسه. كان يختلف احدهما عن الآخر بكثير من الجزيئات، ولكنهما كانا يعملان سوية من الصباح الباكر حتى الغروب.

ذات مساء دخل صالة الفندق، فانتبهت الى انه كان يطوي في يده اليسرى جريدة. اقترب مني بتردد. نظرت الى الجريدة ثم الى وجهه. ابتسم، اجتاز الحاجز الخشبي الذي يفصل الادارة عن الصالة وجلس بجانبي فتح الجريدة واشار الى صورة كهل معمم، منشورة في اعلى الصفحة بشكل يثير الضحك. قال:

: - ماذا كتبوا تحتها؟ ارجوك.

تطلعت الى الصورة الكاريكاتيرية، وبدأت أقرأ له ماكتبته الجريدة ضحك وقال:

: - لو كنت أفهم، لقرأتها انا.

قلت:

: - كلام طويل.

: ـ قل لي باختصار، بعضاً منه .

: ـ انها تطلق عليه اسم الشيطان الجديد .

: ـ مارأي الجريدة بالضبط .

: ـ وهل ابلغ مما قلت لك؟ .

: ـ اذن ساشتري هذه الجريدة يومياً . هل تترجم لي بعض كتاباتها؟ .

: ـ اجل . . ولكن تصرف بهدوء .

: ـ نعم نعم فانا اعرف الموقف كله . لاتقلق .

ومنذ ذلك اليوم كان يعود في المساء وتحت ابطه يطوي عدداً من الجرائد يضعها في صالة الفندق، ويضع القسم الآخر في المطعم . يرميها امامه على المنضدة، ثم يتناول الغداء او العشاء، ينهض بعد ذلك متظاهراً بأنه نسيها . بدا انه يرتاح لصحبتي وانا كذلك . كان كريماً بلا حدود، ودوداً الى درجة بعيدة، لاتكاد تسمعه عندما يتحدث، ولكنه كان شديد الحذر ايضاً، فهو بمجرد ان يكتشف ان احداً ينظر اليه من بعيد، سرعان مايلوذ بالصمت والتحديق في الكأس الذي امامه .

دعوته مرة الى داري فوافق في الحال . قلت :

: ـ ستتناول العشاء معي هذه الليلة .

: ـ الا اسبب لك حرجاً؟ .

: ـ ولماذا الحرج؟ انه بيتي .

: ـ قد اكون موضع شبهة .

: ـ وقد تكون صديقي ومن حقي ان ادعوك الى بيتي .

: ـ حسن . اذن انا اقبل هذه الدعوة بكل سرور .

داخل البيت حاولت ان اجعله يشعر بشيء من الطمأنينة وان يتخلص موقتاً من هذا الحذر الحاد والحاسم، لالكي ادفعه للحديث عن شيء ما . انما ليأكل ويشرب بحرية . حدثته عن البحر، عن الفتيات الرائعات اللواتي يغتسلن فيه وقت الصيف . حدثته عن الميناء الذي كان مهملاً قبل الحرب وعن مواسم الاصطياف وما يحدث فيها من مضايقات واشكالات خانقة . تدخلت زوجتي وشاركتنا الحديث . سألته ان كان متزوجاً ام لا؟ كانت اجابته غامضة . قال :

: ـ كنت متزوجاً .

: ـ ماذا حدث اذن؟

: ـ هي الآن هناك، والحرب هناك . تركتها وحيدة، ولا اعتقد انها لاتزال على قيد الحياة .

: ـ انها بين اهاليها .

: ـ لااعتقد ان أحداً سيهتم بها .

: ـ لماذا لم تأت معك .

: ـ انا هنا لأعمال تجارية، لااعرف متى تنتهي، ووجودها يعيقني عن العمل .

: ـ صحيح ولكن؛ بالأمكان تدبر الأمر .

: ـ انتم ترون ذلك . . اما انا فلا .

تشعبت الاحاديث، وكان يتحدث بطلاقة لسان عجيبة . ذكر، من تلقاء نفسه انه ليس هناك اسرار في مجيئه الى هنا . فهذه المدينة، ميناء يلتقي فيه الناس من كل بقاع الأرض، وليس بالضرورة ان يكونوا كلهم تجاراً أو سياسيين . هناك السائح العادي، وهناك المتسكع، والمجنون، واللص . والمهرب .

ايقنت ان الرجل ليس اعتيادياً، كما انه ليس تاجراً أيضاً، وهو لن يفوه بكلمة واحدة، فكان لزاماً عليّ ان اجاريه في الحديث عن شتى الأمور حتى نسيت انه ضيف، بل جعلني أشعر به كصديق ودود يتآلف بسرعة . ولما لم يجد ما يقوله عاد للحديث عن المشروبات . قال ان العرق الذي تصنعونه هنا فيه مرارة العلقم . هل تصنعونه من الحنظل؟، ولكنه ذو مفعول سريع وهو يتناسب حقاً مع المائدة العامرة بكل ماتشتهي النفس .

قال : عندنا هناك طقوس خاصة للشرب، ووقت خاص للشرب، اما هنا فبأمكان المرء ان يشرب مع كل وجبة طعام . قال انه تقليد رائع وممتع حقاً، ثم صمت، ومد يده الى القدح امامه . وفي اللحظة التي رفع القدح الى فمه ليشرب سألته عن الحرب : انزل القدح بهدوء وابتسم بود بالغ : قال :

: ـ هل يعجبك الكلام المختصر .

: ـ نعم . الاختصار الشديد .

: ـ حسن، نحن ندافع من انفسنا . هذا كل مانفعله .

قالها بقناعة راسخة، ويقين ثابت، حتى اننا اقتنعنا بمجرد سماع صوته وهو يتكلم .

ومنذ ذلك اليوم، قررت ان ادعوه الى بيتي من فترة لأخرى، وقررت الابتعاد نهائياً . عن حديث العمل الذي جاء من اجله . ←

والحديث يضايقه، ويخيفه. وقد صرحت له بذلك فازداد اطمئناناً وتقرباً مني. كان للرجل الآخر الذي يشاطره الغرفة، ثامر وجدي، مكانة رفيعة في نفس علوان. كان يجعله يدخل امامه في الصالة أو في المطعم أو في البار. كان يصغي لحديثه اصغاء مذهلاً رغم أنه لايبدو ذكياً. قلت له انت تتطير من الحديث عن الحرب وانتم تخوضونها حتى الركب، بنفس الوقت الذي اعتقد ان مجيئك الى هنا له علاقة وثيقة بالحرب، حتى لو كنت تاجراً حقاً كما ذكرت. عندها غضب غضباً شديداً ما كنت لأتوقعه منه.

يا.. قال: عليك ان تعرف ياصديقي - اننا لانريد الحرب. لأحد منا يريدها ولكنها حدثت، وليس امامنا الا ان نصد عن انفسنا الشر مهما كانت النتائج والاسباب. اتمنى، ان احدثك عن كل شيء لكنني اخشى ان يكون موقفك صعباً بعد ذلك.

انتم بلد صديق، التزم الحياد في هذه الحرب، فكيف تستطيع انت ان تخرج عن هذا الحياد، وانت رجل اجير عند رجل موسر له نفوذ واسع بالطبع؟. اليس هذا صعباً عليك؟. ثم الم تلاحظ ان جواز سفري، جواز عادي، فلابد ان تكون مهمتي عادية حتى وان كانت لها علاقة بالحرب. ان ماتتوقعه مني يقع خارج حدودي الوظيفية، وانا اعرف أيضاً ان الشرطة دققت سجل المسافرين اكثر من عشرين مرة وانهم توقفوا امام اسمي كثيراً، الى حد انهم ضايقوك باسئلتهم اكثر من مرة. كيف جاء. مامدة اقامته. اين جواز سفره؟ اليس كذلك؟. لهم الحق في ذلك. ان هذا واجبهم، لهم الحق في ان يفعلوا كل شيء الا ان يضايقوك فانت خارج الموضوع. انت مدير فندق، لاتستطيع رفض رزقك، وهم بامكانهم ان يستدعوني اليهم متى يشاءون ويقفوا على حقيقة الأمر مني مباشرة.

اليس هذا ماحدث؟. أو ليس هذا مايجب أن يحدث؟ فلا تتكلم بلسان غيرك أيها الصديق. انهم بالتأكيد يتساءلون عن ماذا يفعل رجل يمكث اكثر من اربعة اشهر أو خمسة في ميناء صغير؟ انتبه لنفسك ياصديقي ودعني وشأني.

عندئذٍ استأذن بأدب وهو يبتسم أيضاً، وشكرني على العشاء، ثم غادرني بسرعة. لقد اصبح هذا الرجل بالنسبة لي صديقاً حميماً بحق. لقد بدأت أحبه بالفعل، وانتظر عودته في المساء من عمله لنجلس معاً. كان، في الأيام الأخيرة، يكثر الحديث عن وطنه، وعن امرأة تدعى - جليله - اعتقد انها زوجته أو حبيبته. كان قلقاً بشأنها الى اقصى حد، ولكنه كان يغلف هذا القلق، ويحتال عليه كما يقول هو.

ذات صباح، اخبرني احد العمال أن ساكني الغرفة ٢٤ لم يناما مطلقاً. كان احدهما يقرأ. والآخر يتطلع في البحر. وبعد ان ابلغني العامل بذلك، وجدت علوان وصاحبه امامي. قال علوان.

: - سنسافر غداً يامراد.

دفعا بقية اجور الأقامة، كلها. قبلني علوان وانصرف الى غرفته.

في صباح اليوم التالي، عند ماجئت الى عملي، وجدت ثلاث بطاقات - كارتات - بريدية جذابة. كتب في اسفلها: من صديقك علوان الشعار، لربما نلتقي في زمن غير زمن الحرب.

لقد احزنني فراق هذا الرجل حقيقة. لقد تعلمت منه اشياء كثيرة.

تقبلوا تحيات مراد ربيع، مدير فندق الشروق. وانقلوا خالص مودتي لعائلة علوان الشعار.. هذا الرجل العظيم.

■ حافة الذكرى

بعد اكثر من عامين على موت الشعار، اقام اصدقاؤه احتفالاً صغيراً، في بيت - ثامر وجدي -. كان العدد قليلاً، لايتجاوز العشرة اشخاص، من بينهم بهيجة مصطفى وزوجها الطبيب. كانت فكرة الأحتفال من - ثامر وجدي - كان يريد تخليد ذكرى صديقه وقد اسرّ بذلك الى بهيجة - فوافقت بحماس واقنعت زوجها لحضور لهذا الاحتفال المتواضع.

في بيت ثامر وجدي، في نفس الغرفة التي قضت فيها بهيجة، احلى أيامها اقيم الاحتفال. عشرة من اقرب اصدقاء علوان، بدأوا احتفالهم هذا بأن شربوا نخب صديقهم الراحل، ثم تحدث بعضهم احاديث طويلة عن حياته الوظيفية. كانوا موظفين مثله، واصدقاء له، لم يتعرفوا ألا على الجانب الوظيفي من حياته. لقد تحدثوا عما يعرفون. قرأ البعض قصيدة أو قصيدتين نسبها الى علوان. اخذن بهيجة مصطفى حريتها في البكاء بهدوء. وجدت عزاءها في الدموع التي تنساب بغزارة على

وجنتيها الشاحبتين. كان زوجها الطبيب يسندها من كتفيها، بينما كانت تستند على كتف ثامر وجدي. طلب منها ثامر ان تتوقف عن البكاء. توسل اليها زوجها ان تكف، وان لاتعكر عليهم هذا الاحتفال الصغير، ببكاء لايجدي نفعاً ولايليق بالمناسبة. قال - ثامر وجدي -:

- دعها تحتفل على الطريقة التي ترتأيها. فلا البكاء ينفع ولا غير البكاء. تحدث صديق آخر من اصدقاء علوان، كانت له منزلة كبيرة في نفس علوان، يعود سببها الى انهما كانا يشربان معاً في بعض النهارات الكئيبة. ادعى هذا الصديق ان علوان كان متزوجاً من امرأة اخرى قبل ان يلتقي بجليله الأعسر. وبعد ان تعرف على جليلة، اهمل امرأته الأولى، اهمالاً تاماً.. وقال ايضاً ان له منها ولداً وبنتاً.

وكلما تحدث واحد، كانت الانظار تتطلع نحو ثامر وجدي. فالكل يعرفون أنه الوحيد بينهم، الذي يمكن ان يعرف كل شيء عن علوان، وان كلما يتحدثون به ماهو الا نتف مقتضبة من حياة حافلة وممتلئة الى ابعد حد.

ولكن ثامر وجدي كان متردداً في الحديث، اذ ما كان يريد ان يقطع عليهم هذه المتعة في قول ما يعرفون عن رجل اصبح في عداد الاموات. رجل لم يأخذ حقه في الحياة، ولم يأخذ حقه في الموت أيضاً. كانوا يريدون ان يتقربوا اكثر فاكثر من علوان بعد موته، فليدعهم يفعلوا ما يشاءون. قال ثامر، ساحدثكم عن جانب خطير من حياته غير حب جليلة، وغير حب الخمرة. سأحدثكم عن جانب من تفكيره، ليس معروفاً، على ان يبقى هذا سراً من اسرار الموتى التي لا يجوز الخوض في تفاصيلها كثيراً. اليست هذه مناسبة خاصة للحديث عنه؟ اذن سأتحدث ضمن هذه المناسبة فقط.

قبل اكثر من عامين، سافر علوان بمهمة وظيفية، التحقت به بعد عدة اسابيع. كنا اصدقاء قبل هذا التأريخ، لذا لم يكن من الصعب ان يحدث بيننا ذلك الانسجام الرائع الذي اتسمت به علاقتنا هناك، في فندق «الشروق» على حافة البحر الأبيض المتوسط. كان علوان يتلاءم مع كل ظرف وينسجم. مع اغرب الغرباء.

في آخر ايامه معي لفت نظري ان مدير الفندق يتجاهلني تماماً في حين كان يلازم علوان كالظل. كانوا اصدقاء بلا شك. وكان تأثير علوان على مدير الفندق كبيراً وواضحاً، كان ينهض من مكانه عندما يدخل علوان الى الصالة. ولفت نظري أيضاً انه في آخر أيامه معي، وخاصة عندما يشرب يتحدث بخوف، يطغى على نبرات صوته الخافتة. اعتقدت اول الأمر ان هذا نتيجة منطقية للتعب الذي يعاني منه علوان. التعب النفسي الذي يسببه الهلع المتزايد على جليلة الأعسر. لم آخذ هذا الخوف مأخذ الجد، وكان هو، يشير اليّ بين الحين والحين، بأن انتبه لنفسي!.

لكنني أتذكر الآن بفضل هذا الاحتفال الذي يثير شتى المشاعر في نفس، تذكرت من أي شيء كان يخاف. ليس من الحرب كما تتوقعون، لالا، لأنه كان لايفتأ يذكرني يومياً بأنها لابد أن تنتهي. اتدرون بماذا كان يحدثني عندما يضطرب صوته ويتحشرج؟

كان يحدث عن نبات سام يسميه (الهابيانكو) ويقول انه نبات بري ناعم الملمس يحمل وروداً حمراء فاقعة في بعض ايام السنة. هذه الورود الحمراء تبقى، في زمن الحروب، زاهية، لاتنطفيء أبداً. هذه الورود الحمراء عندما يخف زهوها وتوشك ان تنطفيء فأن النبات نفسه يبقى على خضرته العميقة وملمسه الناعم. كان يهمس في اذني. وهو متكىء على المدرجات ونحن متجهان الى غرفتنا ان هذا النبات سام يا ثامر. سام وقاتل، ينتشي برائحة الدم البشري، ويزدهي على صوت الانفجارات والحرائق. يتململ السم في خضرته ويجري دون ان يبصره أحد، وهو موجود في الكثير من البلدان، لاينمو الآ على حافة الحرب والتناحر الوحشي. ولكنه حقيقة لاينتشر الا في البلاد المتاخمة للبحر المتوسط. كان علوان يكره المتوسط كرهاً شديداً. قلت اطمأنه:

: - ان بلادنا بعيدة.. فلا تضخم الأمور.

: - بلى بلى، وهو مليء بهذا الهابيانكو السام ولكنه لم يعط وروده الحمراء بعد.

لا ادري من اين حصل علوان على هذه المعلومة التي باتت تفزعه بشكل خطير. قال ان رجلاً مسناً، هو جد جليلة الأعسر، اسعد الأعسر، حدثه عن هذا النبات السام، وانه سبب نزوحه الى هنا من احد جبال لبنان بعد أن تأطر هذا الجبل بورود حمراء قانية

مازالت تتوهج مع شروق الشمس، يوماً بعد يوم، وخضرة قاتمة تقبض النفس وتذكر المرء بالموت الذي يترصده في كل خطوة يخطوها.

كان هذا الشيخ الذي يقول علوان أنه توفي قبل الحرب، ظل يكثر الحديث عن هذا النبات، بل ويقال أنه فارق الحياة وهو يحذر من هذا النبات.

لقد تعرف علوان الشعار، في ايامه الأخيرة على هذا النبات. لقد علمته جليلة الأعسر، كل شيء عن هذا النبات، كما علمته الخوف، والكبرياء والاستعداد للموت. وها علوان يموت، دون أن يدلني سوى على مواطن الألم، ويدلني على المواجع.

في العدد القادم

ندوة الاقلام الثانية

اشكالية المنهج والمصطلح في النقد العربي الحديث:

- جبرا ابراهيم جبرا
- د. عناد غزوان
- حاتم الصكر
- طراد الكبيسي
- رشيد ياسين
- د. سلمان الواسطي

زيارة

فصل من رواية بعنوان

جحيم اخضر



■ احمد خلف

جاء فائز وأخبرني بأن شخصيه محترمة ترغب بالتعرف عليَّ في بيتي «كلمني مرات عديدة عن هذه الشخصية حتى خيل الي انه يكذب في امر هذه الشخصية». ويود الاستاذ ماجد ان يلتقيني في المكان المناسب، فأخبرته: أنه يستطيع زيارتك في البيت، لا اعتقد ان لديكِ مايمنع زيارته اليك، ولما لم أجب واصل كلامه وقد بدا اكثر انشراحاً من قبل. وانت سيدة العارفين ان امثال الاستاذ ماجد كرماء بطبعهم. فهو لا يدري من اين تأتي اليه النقود بالمناسبة، عليك ان تتدبري امر السيد يوسف كامل اعني لا تجمعيه مع الاستاذ ماجد فهو لا يحب الصحفين ان لم يحتقرهم اصلاً؟ فهو يعتبرهم ذباب الموائد، بالطبع، لا داعي لكي اذكرك بحصتي من الغنيمة، وهي على العموم تعود الى شطارتك. فكلما كنت كريمة معهم في الامور التي تعجبهم، سيكون الامر مختلفاً بالطبع.

قاطعته: اصبح السيد ماجد اكثر من شخص واحد.

ـ الاستاذ ماجد لديه اصدقاء كثيرون، من المحتمل أن يأتي معه احدهم.

ـ هل نعرفه جيداً؟

ـ المهم انني متأكد من سلامة نيه الاستاذ.

لوحدت ذراعي في الهواء: لكنك دائماً تقول لي بأن اكون حذره من الغرباء.

ـ الامر يختلف بالنسبة لضيوفك هذه الليلة

عقدت ذراعي حول اسفل بطني وانا انظر اليه كان وجهه يتورد وعيناه تتوهجان ببريق شيطاني. تقدم خطوه نحوي:

ـ ماذا تريد؟

ضحك: قبلة واحدة تكفي، ايصح ان يسبقني اليها الاستاذ ماجد؟

طبع قبلتين على خدي وأخرى على فمي، ويداه تتشبثان بذراعي العاريتين: ليس الان ستجلس فاتن من نومها. لم يطاوعني، دفعته برفق، لكنه انحدر بقبلاته الى عنقي وصدري. كان فمه ساخناً يطبع قبلاته على مسامات جلدي البارد وانا اشعر بثقل انفاسه الحارة اردت التخلص منه. لكني لم اشعر بضرورة التملص منه او دفعه بعيداً مادام قد عقد العزم ان يملأني بقبلاته الفجه.

فأنا اعرف انه لا يكف عن النظر الى كعاهرة صغيرة تدر ارباحاً قد تساعده في مشاريعه التي بدت غامضة عني حتى الان. التفت ذراعاه حول خاصرتي وراح يقبل اسفل بطني ويهبط شيئاً فشيئاً. دفعته وذهبت الى الغرفة الكبيرة. تبعني بخطوات مسرعة:

ـ لماذا تهربين مني؟

ـ أبحث عن سجائري.

ـ طيب، سأدخن معك واحدة من سجائرك الفاخرة.

اعطيته العلبة بعد ان اخذت منها سجارة لي:

ـ عندما نتفاهم اكثر نستطيع العمل بدون خوف.

ـ لكني لا أطمئن الى حال الجيران معي.

. هل حصل شيء معين؟

ـ نظراتهم لا تريحني كما ان صمتهم يقلقني.

ـ متى كنت تخافين الجيران؟

أنا اعرف الا فائدة منه، وكلما حدثته من مخاوفي وقلقي يعود يتحدث دون توقف، مذكراً اياي انني لا اخسر شيئاً حتى لو قامت الدنيا. فأن لدي ماينقذني من شرورهم.

ـ حسناً، الان سأذهب لاعود بالاستاذ ماجد بعد الساعة الثامنة.

ـ سأكون مستعدة لاستقباله بعد الثامنة اذن!

ـ ولا تنسي حصتي من عطاياه.

سألته: هل اتفقت معه على شيء معين؟

ـ كلا، لكني اعرف كرمه الحاتمي جيداً.

غادرني بعد ان وضع علبة السجائر في جيب سترته ومضى، عدت الى الغرفة الثانية، كان بودي لوجددت اثاثها وستائرها فهي توحي بأنها قديمة بعض الشيء.. وهذه السجادة التالفه كثيراً ماقررت مع نفسي تبديلها بواحدة جديدة، فقد امتلأت بالبقع القذرة مرات عديدة حاولت تنظيفها ولكني دون فائدة.

لنا نحن السيدات المحترمات قدرة خاصة في التمويه على الضيوف، وهم عادة متشابهون، انهم فقط يشبهون كيس البصل، ما أن تفرغه على الارض حتى تتساقط القشور ويظهر الرأس الكبير قبل الصغير. كان بقامته الطويلة ينحني على جدار الغرفة وهو يمؤ مثل قطه لم اعرف ماذا كان يفعل كنت منشغله بغيره ولكنه فاجأني بصوت البول. صرخت به:

ـ ماذا تفعل ايها المخبول؟

ـ أتبول، ممنوع ان اتبول؟

ـ تتبول هنا في الغرفة؟

ـ لماذا لم تكتبي: البول للحمير؟

ضحك ساعتها وهو يزرر بنطاله ويستدير ناحية اصدقائه:

ـ انها مجرد سجادة قذرة.

من يومها لم اطق النظر الى مكان البول، وكلما التقت نظراتي بالبقعة الداكنة، اضحك، لان عجيزته كانت كبيرة ومتوروده، كأنه تلقى العديد من الصفعات عليها. كنت اربث على تلك العجيزه التي ارتمت جثه صاحبها علي، وهو يمؤ بصوت طفولي منخدل في نهاية الجلسة وقد اخذته الشهوة الى حالة لم استطع الا ان اعظ على شسفتي كي لا انفجر بالضحك، وهو يحدق بأندهاش بصدري العاري.

* * *

أول شيء فعلته هذا المساء لكي استقبل ضيفي لهذه الليلة ايقظت فاتن من نومها الطويل، انها ترتمي متهالكه فوق فراشها كلما امتد ليل السهر بنا. فتحت عينيها وسألتني:

ـ مازلت بحاجة الى ساعة اخرى من النوم.

ـ لا يهم، اغسلي وجهك وسيذهب النعاس

ـ لكني متعبة ياأمي.

مسحت عن جبهتها العرق الطفيف، ورفعتها من كتفيها وأجلستها قبالتي: لدينا ضيوف هذه الليلة.

فغرت فمها مندهشة: ماذا تقولين؟

ـ قلت ضيوف وكفى.

عادت الى صمتها وادخلت وجهها بين كفيها وهي تتأوه تركتها بعد ان التمست منها مغادرة الفراش. اخذت اقداح الشرب ووضعتها تحت الحنفيه، غسلتها جيداً وذهبت بها الى غرفة الضيوف، اشعلت ثلاثة عيدان بخور فاخرة ووزعتها في اركان الغرفة مسحت زجاج النوافذ وكذلك الستائر ازلت عنها الغبار. هيأت الطعام في حجرة المطبخ. طلبت من فاتن الذهاب الى السوق لتجلب لنا المزيد من الكرزات لنضيفها الى بقيه المزات، فقالت بنوع من الجزع: لدينا منها الكفاية! اختفت بضع للحظات وجاءت بكيس من الكرز:

ـ الا يكفيهم هذا؟

ـ طيب اعملي لنا «الزلاطه» فأنت أفضل من يصنعها.

ـ أمرك.

قالتها بنبرة ساخطه، لكنها غير واضحة، كانت تعلم انها لا تستطيع مقاومتي، وهي عموماً تنظر الى بود لا يشوبه شك ابداً، لم انهرها ولم اضربها منذ مات ابوها وخصوصاً بعد سفر سالم الى الكويت لم يبق لي سواها ولم يعد لها غيري معين، كنت اريد لها ان تكون امرأة تختلف عني كثيراً، لكنها لم تستطع. لا ادري من كان السبب في فشلها انا ام هي ام الظروف اللعينه، لم تواصل دراستها فقد اعتمدت علي تماماً، كانت الغلطة الاولى معها، عندما اخذتها معي اول مرة الى الملهى الليـلي، كانت في غاية الدهشة من هذا العالم الغريب، رجال يشربون البيره الوسكي ونساء شبه عاريات يظهـران على خشبـة المسرح يرقصن ويغنين يتمايلن يميناً وشمالاً وأصوات السكارى ترتفع بين حين وأخر. رقدت على اول كرسي اجلستها عليه. لاكثر من ليلة مضت لم تنم فيها فاتن نوماً طبيعياً، غالباً ماكانت تجلس في فراشها وتطرق باب غرفتي.

ـ إنا خائفة ياأمي لا ادري من ماذا؟

اعرف في الحال، انها لن تنسى تلك الليلة التي قضتها معي في ملهى الانــدلس حيث كنت اعمـل كل ليلة. كانت تراهم، في جلستها تلك، الجميع يريدني ان ارقص، اهز عجيزتي واردا في أحرك ذراعي العاريين وهم يطلبون المزيد، واغني لهم ياظالمني فيصرخـون بعـدي: ياظالمني احرك جسدي يميناً ويساراً، تميل الرؤوس وتصفق الاكف بعضها يرفع لي اقداح البيره والوسكي. بعضهم يرمي لي بالاوراق النقدية واخرون يقلدون حركة جسدي وتـداهمني ضحكـة قويـة لمشهـدهم لكني لا استطيع. بل ابذل جهدي في كبحها اعود لضيوفي الذين حددهم لي صاحب الملهى اجالسهم بعض الوقت وايديهم وافواههم تمتد الى جسدي تداعب عنقي، نهدي، احدهم يطلب ان اميل عليه قليلاً ليطبع قبله على خدي، لا يفيدني التململ ولا ينفعني الضجر، ولا ينقذني من ثقل مداعياتهم الا وصلتي على المسرح وهي لا تقل عن سابقتها من تهريج وتجريح فالجميع في حالة من سكر وهذيان وتعب، هاهم امامي يتمايلون وقد فعلت الخمرة فعلتها معهم فأودت ببعضهم الى حالة من بكاء مريره ونشيج متقطع متواصل، على تلك الحكاية الازليـة التي ملها سمعي لكثرة ترددادهم لها، لقد هجرته الخائنه وتركته وحيداً لا امل له ولا جياة يأتي الى الملهى لكي ينس ويتناول الخمرة لكي يريح جسده من الصحو، ينحني على مائدته ويميل على فخـذي يبكي عليهـا قليـلاً ويهدأ بعدها، ليعود من جديد صاحيـاً يلعن ويشتم الحبيبـه الغـادره وأخبر صاحب الملهى أن الحكاية اصبحت لاتطاق، فيردد من خلل أسنانه الذهبية:

ـ الزبائن. لانريد للزبائن أن يهربوا الى ملاهي أخرى.

ـ معك حق، لكنهم يضجرونني بأحاديث مملة.

يقول لي: ـ نريد للملهى أن ينتعش ويصبح أفضل ملهى في بغداد.

ـ هذا صحيح ولكني لا ....

قاطعني في الحال: أذهبي الى عملك ولاتتدخلي بأمور الملهى.

اصمت قليلاً وأنا افكر في حياتي وفي تلك الساعة اللعينة، فيقول لي ضجراً: قليل من الغنج يكسب الكثير من الزبائن.

حين تعرفت على فائز كان يجلس وحيداً على مائدة معزولة، متربصاً في وصلات المسرح مثل قط جائع، لم أره يحتسي الخمرة أو يطلب زجـاجـة وسكي بل أمضى السهـرة مع قدح واحـد من البـرانـدي، لا يكلم احـداً ولا يطلب اغنية ولم يزعق بصراخ، شاهدته يجلس وحيداً فذهبت اليه، نهض مستوياً على قدميه: ـ اهلاً زكية.. اهلاً بالفنانة

لم أصدق ماقاله كأنه يعرفني منذ عشرة اعوام، ترى كيف عرف اسمي، هل تراه سأل عني صاحب الملهى؟ لست ادري ولكني عرفت اني اعجبته تماماً، نظر الى بأمعان وأحدى يديه تعبث بخاتم

ذهبي مرصع بحجر من الماس الجميل، كان وسيماً وعيناه واسعتان وفمه ملموم وشارباه خفيفان.

قال بصوت خشن: أنت من أبحث عنها!

ـ ماذا تقول؟

ـ أقول هل يعجبك العمل في الانديه الليلية؟

ـ الا تطلب لي شيئاً؟

ـ اشربي من قدحي.

ـ انت زبون بخيل

أشعل لي سجارة من علبته. كنا ننظر الى بعضنا وكنت مندهشة لتبسطه معي:

ـ لم تجيبي على سؤالي؟

ـ لماذا تسأل هذا السؤال؟

ـ أبحث عن فتاة تدير لي اعمالي!

ـ طيب ولماذا تجلس وحيداً؟

ضحك وهو ينظر الى وقد رفع كفه عن ذراعي، بعد ان تلمسها بود واضح، نظر من حوله: ـ لكي اراك كل ليلة من مكاني!

ـ وكيف اعرف انك تقول الحقيقة؟

ـ لااقول غيرها.

حانت وصلتي في الرقص، تركته وذهبت وحين اعتليت خشبة المسرح لم أره. لقد غادر الملهى بعد ان تركته الذي اثارني حقاً، انه انقطع لثلاثة ايام عن المجيء بعدها ظهر فجأة في مكانه المعتاد وقد تزين على اخر مايمكنه ذلك، لم اصدق عيني رفع كأسه وحياني. الذي فعلته: قطعت اغنيتي الاولى وغنيت له اغنية:

«عودت عيني على رؤياك...» كانت اسنانه ناصعة وهي تبتسم لي شعرت ان الدقائق تجري ثقيله سأذهب اليه وأسأله عن اخباره وسبب انقطاعه عن المجيء الى الملهى هذه المرة الاولى، التي ارفض فيها طلباً لصاحب الملهى، ما أن انتهت وصلتي حتى اندفعت باتجاه فائز، لكن الرجل ناداني قائلاً:

ـ لدينا ضيوف اعزاء تعالي للتعرف عليهم.

قلت له: ابعث بفتاة غيري لهم، انا لدي ضيف عزيز ايضاً.

ـ لا أحد يعصي لي طلباً.

ـ دعني اذهب الان على الاقل.

هاج وعوى بوجهي: ماذا تقصدين على الاقل.

أوامري تنفذ في الحال.

ـ أنا لا اعصي اوامرك، ولكن قلت لك عندي ضيف.

تركني اذهب، ولكنه ظل ينظر الى مندهشاً.

حين شاهدني فائز، نهض وحياني بلباقه وودكبيرين. قلت له:

ـ اين كنت مختفياً كل هذه الايام؟

ـ ثلاثة ايام فقط، انجزت فيها اعمالاً ضرورية.

ـ صاحب الملهى غاضب مني لاني رفضت له طلباً.

هز راسه وطلب لي زجاجة بيرة، ضحكت؛ ـ اليوم انت كريم.

ابتسم ولم يجب على سؤالي الاخير، بل اردف يقول:

ـ لا يهم صاحب الملهى، بأستطاعتك العمل لحسابك الخاص.

كان لعبارته تلك وقع خاص، كان يلقي لي حبل الانقاذ،

ـ اعلم انهم سيطردونني او أقدم له ولاء الطاعة.

ـ لا طاعة ولا هم يحزنون!

كان فرحي واضحاً حين سألته: ـ الديك حل؟

ـ بالطبع.

قالها واثقاً هذه المرة، وهو يشعل لنفسه سجارة ويأخذ منها نفساً،

قلت له: لماذا لا نقدم لي سجارة!

استل من علبته سجارة وقدمها لي؛

ـ أكملي ليلتك وسنتفق على كل شيء.

لم اكن ادري انه يريدني صديقه وعشيقه لكل زبائنه، الذين يعرفهم والذين سأتعرف عليهم من خلاله فيما بعد، لا ادري كم كانت الصدمة مؤلمة لصاحب الملهى بعد أن الغيت عقدي معه، فقد زارني احد صبيانه في البيت وطلب مني المجيء لمقابلته في الملهى، وقال لي أنه يرغب في الحديث معي وسيكون متفهماً لطلباتي، لكني اخبرته بأني غير راغبه بشيء قدر رغبتي في الاهتمام بطفلتي فقال أن صاحب الملهى رجل متفهم ويمكنني الاستفادة

منه وأنني سأكون على خطأ لو رفضت مقابلته، وحين يئس مني سألني ان اقدم له توضيحاً كافياً ليخبر الرجل به فقلت: اني لا أملك توضيحاً اخر.

ـ طيب سأذهب الان اذن؟

ـ بلغ تحياتي للجميع، البنات خصوصاً.

ـ اللعنة عليه لقد ضيع منا اجمل فنانة في الملهى.

يومها عرفت اني فنانة جميلة، وعلى قدر كبير من الاهمية، ينبغي ان اعطي هذا جل اهتمامي ولكن كيف لا اعرف بالضبط، لقد تركت لفائز ان يتصرف بحياتي كما يشاء، ويوماً بعد يوم تزداد ثقتي به فهو (يبدو فعلاً) حريصاً على كسب ثقتي به، لم يبدو متهوراً في مرة من المرات، بل ظل حريصاً على اداء واجبه، كان دائماً يقول لي: ها هي الحياة التي كتبت علينا ويجب ان نعرف كيف نتصرف بها، كان لا ينقطع عن ترديد النصائح وكان فعلاً يساعدني. قلت له:

ـ فائز لنتفق على صفة معينة بيننا:

رد علي بجدية: أنا مثل شقيقك، وأبنتك في قلبي فهي أبنة شقيقتي.

أطرقت طويلاً، ينبغي لي التدريب على هذه الصفة، اذن فأنت شقيقي الذي افتقدته سنوات طويلة يافائز؟ ينبغي ان يكون لكل امراة مهما كانت شقيق يحميها ويرعاها، وأنت بهذه الجدية والرصانة، التي ماتنفك عن ممارستها تغريني في ان تكون شقيقي، لقد رتبت حياتي على ان يكون فائز شقيقي، وهو يأتيني بالزبائن كل ليلة الى البيت، لكي يوفر علي متاعب المهنه، وهو لا يكف عن تقديم ارشاداته لي، ولم يحدث في يوم ما، اني رفضت تعليماته وارشاداته. لم يكن مايؤذيني في نصائحه، بل كان كل شيء يسير هادئاً ومريحاً. الضيوف الذين يأتون كانوا لطفاء معي وطيبين والذين يغادرون البيت يذهبون وهم في حالة من نشوة، ماكنا نعمله ونفعله هو أن نقيم حفلاً ليلياً، اكون انا فيه سيدته وفائز مديره وكان الجميع في غاية السعادة، وكنت لا اتذكر من حياتي الا هذه الايام وما أجملها وأحلاها، لقد نسيت كل شيء وبقيت لي هذه الحياة، التي لن افرط بها ابداً.

وبقدر حبي لهذه الحياة كان هناك ماينغص علي حياتي الهنيئه. اولئك الزبائن الذين يخطىء فائز بالمجيء بهم الى البيت. هؤلاء لااكن لهم احتراماً، لانهم يذهبون ولا يعودون ابداً، وانا اعرفهم، مفعلون. نقودهم شحيحة وامثالي لا تعطي نفسها لهم صدقة اي شيء مقابل شيء. والشيء المعني دائماً نقود، لكن «فائزاً» عوضني في الايام الاخيرة، حيث جلب لي صديقين من اصدقائه هما الصحفي يوسف كامل وصاحبه خالد سلمان شاب تربى مع النعمة والجاه وهذا واضح على سيماء وجهه وتصرفاته التي تكشف عن امكانياته المادية، مع ان صاحبه يوسف يبدو خجولاً وتعيساً لكني احببته وحرصت على أن يزورنا بأستمرار، ما انس ذلك المساء الذي زخت به السماء مطراً غزيراً، حين جاء يوسف اول مرة بصحبة خالد لزيارتنا لاول مرة منذ ذلك اليوم، اصبحا لا ينقطعان في التردد على البيت.

* * *

فوجئت بطرقات على الباب، وسيارة تقف عند البيت وتطفىء انوارها كان ثمة اشخاص ثلاثة يقفون، هناك، عرفت منهم شخصاً واحداً فقط هو فائز عرفت ان الشخصين الاخرين هما السيد ماجد وصاحبه، استقبلتهم عند الباب. قال فائز وهو يتقدمهما نحو مدخل البيت:

ـ الاستاذ ماجد وصديقه السيد خيري.

ـ اهلاً بهما. لقد حدثني فائز عن السيد ماجد كثيراً.

همس فائز بأذني قائلاً: الاستاذ ماجد.

قال الاستاذ ماجد ـ دع عنك الهمس سوف نتعارف على افضل وجه.

ـ طيب سأترككم الان واذهب، لدي اعمال كثيرة.

أجلست الضيفين في الغرفة المعدة لهما، وتبعت فائز الذي اعتذر من البقاء معهما، الى باب البيت الخارجي. استدار نحوي وقال:

- أهتمي بها خصوصاً الاستاذ ماجد؟

ولا داعي من تسميته بالسيد.

- هل اتفقت معهما على شيء معيين؟

- حتى الان لاشيء لكنها كريهان بطبعهما.

عدت الى الضيفين وجدتهما بأنتظاري يمشطان الغرفة واثاثها بنظرات غامضة ابتسم الاستاذ ماجد وقال لي:

- هل انت وحدك، نسينا الهدايا في العربة.

- أية هدايا؟

- جلبنا معنا صندوق ويسكي وبعض الحاجيات.

كان وجهه يحمل نظرة المنتصر المهيمن، لم تعجبني ابتسامته تلك: - لماذا لم ينزلها فائز من العربه؟

قال وهو يلتفت الى صديقه:

- اذهب خيري واجلب الحاجيات.

اطاع الاخر ماسمعه في الحال، وذهب ليتركنا معاً، بالتأكيد اتفقا فيما بينهما على ذلك. اخذني اليه من ذراعي وطبع قبلة على فمي وبحركة نزقة داعب نهدي وهو يلهج:

- اشتقت اليك ـ لقد حدثني اللعين عنك طويلاً

- دعيني ليس الان.

- تعالي اقتربي.

تركته يعبث بجسدي دون رغبة مني او حماس فأنا اعرف هذا النوع من الاجلاف، الذين يساوون بين فردة حذاء وبين جبين أمرأة مثلي. اعرفهم، هؤلاء المتباهون بنقودهم، كانت فاتن تثق بي وتدرك اني قادرة على الخروج من كل تجربة امر بها معهم.

قال لي الاستاذ ماجد:

- يبدو أنك تعشين وحدك

هل البيت ملك لك؟

- كلا. استأجرته منذ عامين!

كانت نظرته مليئة بالرغبة التي لم يستطع كبتها ولم يكن ذلك ليخيفني، فقد تعودت على حالات من هذا النوع، وانا اعرف اني وهبت نفسي وجسدي لحياة من هذا الطراز، طراز الاستاذ ماجد، لقد ارتديت له (خصيصاً) افضل مالدي من ثياب، واكثر جمالاً واسخاها كشفاً عن مفاتني، فكيف له ان يقاوم هذا الجسد المتليء وتلك الرقبه الطويلة، لقد انحسر النوب من ناحية الوسط الى الحد الذي جعلني كفتاة في العشرين من العمر.

كيف له ان يقاوم ذلك الغنج الذي اوصاني به فائز قبل مجيء الاستاذ ماجد وصديقه (ربما تابعه او خادمه) وهما يملأن راسيهما بفكـرة واحـدة، هي النـوم معي باسرع مايمكن، كانت فكـرة استسـلام جسدي لشخصين اثنين ترعبني وتملؤني تقززاً، كثيراً ماكنت اطلب من فائز ان يعذرني من مهمة شخصين او اكثر، لكنه كان يرد على ببرود واضح:

- واحد ام عشرة رجال لا فرق

أبداً يازكيه.

- انهم يضايقونني يافائز وانت تعرف ذلك جيداً.

عادة يشعـل سجارة من علبتي ويجيب على دونما النظر الى شيء معين: - فائز. انا اكره ان اكون امراة

لاكثر من رجل واحد في الليلة الواحدة.

يضحك ويقبلني: مجرد عادة وما ان تعتادي عليها حتى تجدي نفسك قادرة على ضيافه عشيرة باكملها.

- عليك الف لعنه.

يعود ليقبلني ويده تمتد الى اسفل بطني:

- لعنة واحدة تكفي ياعزيزتي.

بحزن شديد ارد عليه:

- سيأتي يوم لا استطيع القيام به، بضيافه شخص واحد.

- لا عليك، توجد فاتن خصوصاً عندما

تضعين أمرها نصب عينيك.

- دعك من امر فاتن!

- لكنها فرس قوية ومشمرة.

- احرس

- خرست

يتململ السيد ماجد في مكانه، ويده ترفع زجاجة الوسكي ويحدق بها فرحاً؟ اكون سعيداً حيث توجد المرأة وزجاجة الوسكي. كان صاحبه قدوضع لنا ثلاثة اقداح متساويه، ورفعا نخب صحتي ففعلت مثلهما وتناولت قدمي، شعرت انهما صنعا لي قدحاً لئيماً في مفعوله، تخدرت مفاصلي وشعرت بأني اذاما واصلت الشرب معها على هذه الطريقة، التي يضعان لي بها قدحي، سوف اخور في القدح الثالث. مد الاستاذ ماجد ذراعه الى وقرصني من فخذي فقال له صاحبه: إنها ترقص جيداً.

- كيف عرفت ياحبة عيني؟

- كنت ازور ملهى الاندلس.

- هكذا اذن.

- بالضبط.

قالها بنوع من السخرية. لكن هذه السخرية قد توقفت في الحال، وتوقف معها كل شيء، ولم تند منها اية حركة، فقد كان دخول فاتن علينا تحمل صينيه المزه، مفاجأة لهما، ظلا باهتين لبرهة من الوقت. صرخ الاستاذ ماجد اثرها:

- ماهذا الكنز الثمين؟

- انها ابنتى فاتن!

- لماذا لم تأتِ لتلقي علينا التحية؟

- أنها خجله بطبعها!

- فعلاً انها كذلك، على اية حال، سنزيل

الخجل منها.

يشعر بنشوة الانتصار لانه افحمني في حديثه معي، اذ عن لطلبه واذهب الى فاتن واطلب منها ان تأتي لتحية الضيفين لأنها هي التي اعلمتهم بوجودها في البيت. تترد بعض الوقت ثم ماتلبث ان تستجيب لطلبي، وهي تغرز نظراتها المترددة في الارض.

أقول لها وصوتي تخونه النبره الطبيعية:

- هيا سلمي على الاستاذ ماجد، والسيد خيري.

ينهض الاستاذ ماجد ويفتح ذراعيه لها، تقدم خطوة نحوه وتؤخر الخطوة التالية. يتبعه ظله السيد خيري وهو يخاطبني بعدها توردت وجنتاه بتأثير جرعات الوسكي، التي تناولها بسرعة غريبة:

- أين كنت تخفين هذا الكنز الثمين؟

- لاكنز ولا هم يحزنون.

-- وأنت لاتجيدين غير هذه العبارة ياصغيرتي؟

يقول الاستاذ ماجد! - نريد ان نسمع رأي الحلوة

فاتن بالامر!

بشجاعة مصطنعة تسأله فاتن:

- أي امر تقصد؟

- هل انت كنز تخفيه السيدة زكية عنا؟

- شكراً لك.

تحاول تخليص يدها منه، وتندفع خارج الغرفة، يضحك السيد خيري وهو يلوح ذراعه في الفضاء:

- لم تصافحني.

يضحكان معاً، اذهب واجلب لهما مزيداً من الثلج والماء والمزات، يمسك بي الاستاذ ماجد، فارتمي طائعة عليه، يدفعني قليلاً ويقبل فمي وهو يهس بأذني طالباً مني اغنية تسليه وتنسيه عذابه الذي لا اعرفه حتى الان، أدندن بأغنية: «هلك علموك لو عادة الك...»؟ يرفضها ويقول ليس هذه اغنية عصرية: قدك المياس ياعمري

يرد علي: رائع.. رائع، استمري بالغناء استمري، ياست زكية، انهض واغني اغنية جديدة: هجرتك يمكن انسى هواك.. يأخذني ويقبلني من بين نهدي: نعم هجرتك يمكن انسىٰ هواك. اه خيري يجب ان أنسىٰ ويجيب خيري: نعم يجب ان تنس ليست هناك امراة تستحق تعيك، يربت على مؤخرتي ثم يصعفها بقوة، التمس منه الا يقسو على فهذا لا يريحني.

يرد: انني عنيف في الجنس عنيف. الم يخبرك فائز.

اعود فأجلس في مكاني وأنا انظر اليهما بأمعان هل اطردهما، ذلك ليس صعباً على لكنه ليس من الممكن مالم يكن هناك سبب معقول، يساعدني على طردهما، منذ الدقائق الاولى لدخولهما، لم يدخلا قلبي ابداً. يقول خيري وهو يشعل سجارة من علبته، بعد جهد واضح :

ـ أين اختفت البنت؟

يستدير ناحية الاستاذ ماجد ويسأله :

ـ هل رأيت كيف أختفت؟

يرد عليه بجفاء : اتركنا ياأخي لدقائق اتركنا.

ينهض خيري ويغادر الغرفة تلبية لطلب سيده، بعد أن يغلق وراءه الباب :

ـ هجرتك يمكن انسى هواك. نعم هجرتك يمكن أنساك. تعالي اجلسي بجانبي. سأعطيك المزيد من النقود.

واقول لنفسي، اين ذهب الاخر؟ ذلك الكريه الذي لايجيد غير تنفيذ الامر الموجه اليه. يخلع ماجد حذاءيه وبنطاله ويقف امامي بثيابه الداخلية. اضحك واقول له :

ـ ليس هنا بالطبع.

ـ أين أذن؟

ـ في الغرفة الثانيه.

يحمر وجهه خجلاً، انت تسخرين مني. لماذا لم تخبريني بوجود غرفة اخرى؟ ـ عفوك ياسيد ماجد. في البيت يوجد اكثر من غرفة. ينهض ويرتدي بنطاله ويترك الحذاء في غرفة الضيوف، اقوده الى الغرفة الثانية وهو جذل وسعيد. يتكوم فوقي. فأدفعه على مؤخرته لكي اراه جيداً يحاول ان يلتم مرة واحدة على، ادرك ان اسفل بطنه مليء بالتجاعيد كبطن امرأة كانت حبلىٰ منذ ايام. اسأله عن السبب فيقول لي، انها مجرد عمليه طبيه، هل هذا يمنع. اخذه بين ذراعي واجعله يتعذب فوق جسدي لكن عقلي لم يكن في حالة من هدوء مادام خيري داخل البيت ومادامت فاتن تغلق عليها الباب في غرفتها. ومن الجائز انها تعتقد اني في غاية الانسجام مع الاستاذ ماجد، وهو يرفع مؤخرته الى اعلي ثم يهبط بها الى اسفل كان يئن ويعوي ثم يصدر صوتاً اشبه بالمواء. وبين غيبوبتي المفاجئه وبين يقظتي التي حرصت عليها منذ اللحظة الاولى، يمتلىء سمعي بصرخة غريبة صيحة لاتشبه تلك الاصوات التي يخرجها، الاستاذ ماجد من فمه او معدته. ولم يعد امامي الا ان ادفعه عني وانهض لاغادر الغرفة مسرعة وقد استلقىٰ على مؤخرته في الفراش وحيداً.

بغداد ـ ١٩٨٥

فصلان من رواية نجمة من تراب



■ غازي العبادي

■ الفصل الثاني

«الغرقى»

يدور الدوي في الرأس يأتي الدوي من كل مكان، من جميع الجهات، ينقض كالصاعقة من قلب السماء، يتفجر مثل بركان من باطن الارض، ومن تحت الاقدام، يتفجر دوي خاص من اعماق النفس صوت مثل دوي خلية نحل ضلت طريقها يضج في الأسماع.

- بدأوا.

من طرف الشارع البعيد الى قلب الساحة الصاخبة يجذبه الدوي المكتوم الأصم مثلما يجذب الخيط القوي السمكة من الماء الى اليابسة

- انتهى كل شيء. غرقت انا الآخر. ليرتح الآن ابن اللئيمة!

في نهاية الشارع في بداية الساحة ابتدأ يوم ملون، جديد، مشمس دافيء تحولت الساحة الى بحيرة مضطربة هائجة صبت فيها انهار الشوارع كل شعاراتها البيضاء المطرزة بالحروف الدامية. بدت الساحة لعينيه بحيرة سماوية تمر عبرها كتل غيمية بيضاء مشوبة بالدم. عروق متفجرة بالدم تقطر فوق جسد الغيوم البيضاء.

- تفجر الصمت، وفقدت المدينة اتزانها!

الفقراء كانوا يزحمون الارصفة والشوارع، يركضون جماعات وفرادى، يتدفقون منذ الصباح الباكر من اكواخ الاطراف القصية ومن متاهات المدينة بأتجاه الساحة.

- من اين جاء كل هؤلاء؟

يهتفون يلوحون بقبضاتهم فاغري الافواه، يجأرون. الحمالون الذين تعروا امام عين الشمس في الزاوية التي احتجزها لهم جدار البناية، ارتدوا اسمالهم وسارعوا الى الساحة مرة واحدة

- حتى هؤلاء وطنيون؟ من تبقى اذن؟

الباعة الجوالون، بائع السجائر علق صندوقته في رقبته بواسطة سير جلدي، بائع سميط رتب الاطواق على هيئة برج تفنن بصنعه في طبق استقر فوق رأسه وراح يسحب ساقه الميتة بين خطوة واخرى دون ان يهتز برجه الصناعي صبيان شبه عاريين حافيان من جامعي الاعقاب يركضان صاخبين، ويضحكان، تعلقت عيناه القلقتان باقدامها الحافية، باثرهما انطلقت مجموعة من اترابهما.

- مستقبل البلد!! هه!

وصل الآن الى حافة اللهب. وقف عند حدود الموت يغالب احاسيس يمتزج فيها الغضب بالفرح، الجد بالهزل، والخوف بالشجاعة واللامبالاة، يرى الى الوجوه موسومة بالسخط.

وقف رجل يضع سدارة خطيبا تقاطعه من لحظة لأخرى هتافات عنيفة جريئة بدت له في هذه اللحظة نوعاً من الجنون المطبق!!

- هؤلاء الغارقون!

راى اصدقاءه الصغار منطوين على انفسهم في زاوية على حافة الرصيف يتهامسون رآهم يتساندون الى بعض امام برد الصباح الخفيف. احدهم التقط عقباً مازال يحترق سقط قرب قدميه وراح يستل انفاسه متظاهراً بالكبر.

ـ مجرمو المستقبل!

امتلات الساحة بالتصفيق. ابتدأ رجل آخر يتلو بياناً.

●●●

هذا الموقف الغريب الذي وجدت نفسك فيه الساعة اين كان قبل الآن؟ هذه اللحظة المفاجئة التي طالما تصورتها بحالة ما كيف حلت الآن هل نسيت الحكمة الذهبية؟ عندما تنقلب الدنيا لتنقلب ولكن ليس بي! انا انسان على الحياد لاناقة لي في هذه المعركة ولاجمل من الذي دفعك الآن الى هذا الوضع الخطر. مجرد ان تقع عليك عين انسان معين ويصبح كل مستقبلك تحت علامة استفهام كبيرة معلقة فوق رأسك حتى النهاية؟

الم تقرر بأنك لست على استعداد لان تعود للحياة السالفة التي خلفتها وراءك وانك لن تسمح بعد اليوم لعائلتك بأن تأكل التراب؟ هذا واجبي المقدس وليتنطع المتنطعون من رواد المقاهي ما شاءوا. هذا موقفي الاخر، هذه مهمتي.

ليس من شأني ان اقول للجائع ان الجوع شيء سيء لاانساني، لااخلاقي ولا منطقي بعد كل هذا التقدم الصاخب في العلوم ويجب ان ينتفي من فوق وجه الارض كما انتفت بعض الاوبئة. انه مهمتي المقدسة اطعام جياعي ليس الا. كما ليس من شأني ان اقول للمستعبد، للخانع لليائس ان الحرية رائعة، انها الحياة عينها مادمت انا شخصياً لم اعرف لها طعماً من قبل من ان هذا تدخل لامبرر، له في قضية لا تخصني.

والاستقلال ما هو؟ ماذا يعني في هذه الظروف؟ الم ننجزه في ثورة العشرين؟ ترى ماذا فعل الفلاحون الفقراء آنذاك الم يقيموا مملكة ويؤسسوا دولة؟ لها كيانها ودستورها وبرلمانها وعملتها وعسكرها وعلمها طيب لناخذ العلم. الم يجمع لنا فيها المجد التالد والطريف لهذه الأمة؟ وهذا البرلمان ماذا نريد منه اكثر مما يفعل الآن؟ الم يقدم بعض اعضائه استقالة جماعية احتجاجاً على فرخو هذه المعاهدة التي أدى توقيعها الى كل هذه الفوضى التي لايعرف احد سوى الاله متى تنتهي! بعد ان لفت زوبعتها حتى الجالسين على التل! ومندوبونا في الأمم المتحدة وغيرها من الهيئات والمنظمات الدولية ماذا يفعلون هناك وسفارتنا في الخارج كيف اذن يكون الاستقلال؟ سامحك الله يانصار محسن متى تهدأ يبدو انك لن ترتاح الا بعد ان يغرق البلد كله بالدماء الا ترى كيف غرقت معك في خضم النهر الكبير وها اناقشة مجردقشة مستلبة مستسلمة لغضب البحر العاصف بانتظار مصيرها الآتي ولتتلاشى ذرات دون اثر في الخضم

●●

هذا هو انت ضائع مجهول روح ضالة في هذا السديم الذي لفك دون ارادة او يقين والذي سيتلاشى من حولك بعد حين عندما يتفجر الموت فوق الرؤوس وبين زحمة الاجساد الملتفة ببعض مثل عقدة من الافاعي الصغيرة في هذا البحر الذي مافتيء منذ الصباح فاتحاً قلبه لسيول انهر البشر المنصبة من كل اطراف المدينة يحتقن ويطوي المزيد من الجموع وعندما يصطخب ويفور ويوشك أن يطفح على الضفاف ويكتسح في طريقه كل ما هو قائم في الساحة ثم يهدأ يتلاشى بالتدريج كضباب الصباح وتظل انت وحدك تدور عارياً يملأ فمك احساس بالخسارة الكبيرة، يمزق قدميك التعب ويفجر رأسك الصداع بعد ان تكون الف عين قد شخصتك ولا يكاد يمر وقت طويل او قصير هذا لايهم فالأمر سواء حتى يطرق بابك شخص ربما لم تره من قبل يطلب اليك بأدب او وقاحة ايضا لايهم كيف يتصرف معك حينذاك ان ترافقه لدقائق الى مكان قريب ثم تختفي كدخان سجارة في عاصفة . .

من المؤكد ان هذا قد يحدث معك صباحاً او مساءاً او بعد منتصف الليل، في الدائرة، او في مقهى الزهرات القرمزية، او حتى في بيتك يستلك هذا الرجل بهدوء وبدون ضجة ـ كما هي العادة في هذه الايام ـ وتكون قد غنيت اغنيتك الاخيرة ياصديقي البهلول، وضاعت منك وللأبد الدجاجة التي تبيض ذهباً والتي هبطت بساحتك من السماء ذات يوم

●●●

يرتفع، تضغطه الزحمة الى فوق، تفارق قدماه الارض، اكتسحته موجة قوية، اصطدم بجدار من الاجساد المتراصة، أوقفه عند حد من الاندفاع. وراء السد القوي من الاذرع المتشابكة، مجموعة النساء في عباءات وسافرات، ركز نظره على اردافهن بعضها مكتنز تتحرك هابطة صاعدة، شعر بجفاف حلقه يختفي يمتلىء فمه بمادة مستحلبة.

ـ كلاب!! اين هي المساواة اذن! اين هي الديمقراطية؟ اي تخلف! حتى في هذا الموقف تلقون بهن وراء الاسوار! دمقراطيون للقشرة! منذ متى لم يشم رائحة امرأة؟ ولم يدفن انفه تحت ابطها العبق؟

ياللحم الدافىء الحار ويالرائحة الصابون!

اندفع يشق طريقه اليهن. ليصير على مقربة منهن سد الايدي حال بينه وبينهن هن الآن حلم أبيض يتصبب عرقاً، دفء ينضح رائحة الانوثة المبكية، المنبجسة مع حرارة الهتاف ذي الجرس المميز الذي يسيل في الاعماق لذيذاً، مخدراً، ناعماً كملمس الماء..

الشعور باليأس دفعه للاستسلام. وارتفعت فوق رأسه راية بيضاء طرف شعار ابيض سقط من مكانه وظل معلقاً في الهواء طرفه السفلي يلامس الهامات، مد يده اليه، وتلمس الحروف الحمراء اليابسة وهزه بقوه ثم تركه منساباً تطوح به الريح تشاغل عنه بالنظر الى امام حيث تعلن لوحة السينما المجاورة عن فلم الاسبوع.

ـ لنصغ ماذا يبغون من وراء هذه الفوضى؟

اكتظت الساحة الى حد الاختناق بالناس، انبعجت جوانبها لم يكونوا يصدرون اصواتاً مميزة، مجرد همهمة مكتومة منفعلة ترتفع وتنخفض مثل ضجة سرب طيور مهاجرة فوجيء بظهور شبح ما قبل أن يحط على الارض فعاود طيرانه مندفعاً بقوة وعنف الى قلب السماء الآن، بعد أن هدأوا، جاءه كلام الخطيب الغاضب واضحاً، جلياً مباشراً يفندحججه التي ابداها في تلك اللحظة عن احداث الايام العصيبة التي باتت تهدد وضعه الخاص في الصميم رغم ان قناعته الى حد ما جعلته يرنو الى التل النائي كالآف غيره..

الا أن احداث هذا الصباح وما يراه امامه احدث في اعماقه هزة ظلت ترتجف مثل نابض افلت من نقطة ارتكازه وظل يتحرك الى ما لانهاية في هذا اليوم لم ير احداً جالساً على التل حتى هو وجد نفسه في القلب الجميع يعومون في بحر السخط والدخان والبرد والموت المتوقع داء الهتاف والثورة اصاب الجميع لهيب الحريق في ضجر المدينة واعماقها فحركها من اسسها وكان الآن يقترب كثيراً ولو بصعوبة من الدائرة السحرية التي يرغب قلبياً في السقوط داخلها ها هو يلامس السور القوي الذي يطوقها كانت عيناه تسقطان على الارداف التي يتخيلها ناتئة من تحت العباءات والمعاطف والتنورات الطويلة

ـ لو، لو واحدة يتوسدها المرء وينام، هكذا حتى نهاية الدنيا، ثم قم ايها العبد الصالح دونك الكواعب والابكار.

ضحك ثم التفت الى جانبيه لمح طرف عباءة سوداء يقف ازاءه فأرتجف.

ـ من تكون؟ لمن هذه العباءة؟ أرجو أن ان تكون لصاحبة وجه صبوح. فجأة اضطرب، رعشة خفيفة مرت فوق جسده وهزته.

هل فكر بصوت عال، هل رأته يضحك وهو في هذا الموقف! بماذا عللت ضحكته تلك؟ تسمر في مكانه كاد ان يكف عن التنفس وعاود اصغاءه، كان الخطيب يفضح لعبة الحكومة القذرة التي تجسدت بمناشير التفرقة.

ـ آه للسلطة اساليبها وطرقها في قلب الحقائق وتحويل النهار الى ليل. أرتجف وراءه صوت ناعم، حزر فيه صوت صاحبة العباءة يلتفت؟ لا لماذا لايلتفت؟ لاقد يجعلها تجفل وتبتعد ولا يسمح ثانية هذا الصوت الذي ما زال يرتعش في اسماعه!!

ـ هذه المناشير قرأت بعضها وزعت في بغداد بالآلاف.

هل رايت بعضها؟

لم يقاوم رغبة الالتفات للوراء والابتسامة المؤدبة، اعترته رجفة خفيفة تذكرهما الآن. عرفها كانا الشاب والفتاة اللذان سألها قبل حين عن الوقت لم يلتفت اليها ثانية. تحول الى تمثال من صخر بارد. كانا قربه تماماً شعر بانفاسهما تلامس رقبته فانطوى مثل حلزون داخل قوقعته، تذكر ياخة قميصه السوداء لم ارتدى لهذا اليوم قميصاً غير نظيف ليس وسخاً تماماً انها ليس نظيفاً كذلك هناك خيط واضح من العرق الذي يبدو للعين عن بعد، ولكن هل، هل يلتفتان في هذه اللحظات الرهيبة الى مثل هذا الشيء التافه؟ شعر بان رقبته تغور في صدره مثل سلحفاة ورأسه يلامس ياقة سترته

الصلبة أحس باطمئنان داخلي يحل فيه، لينظرا الآن ما شاءا ليتطلعا، فلن يكتشفا شيئاً حول عينيه الى الخلف دون ان يحرك رأسه بدت له الفتاة مثل تمثال جميل، دقيق الصنع تصورها وهي تغذ السير الى جانب الشاب في برد الصباح نحو الساحة التي كان يختفي هو بعيدا عنها أعترته رعشة الخجل.

ـ من هي ياترى؟

ـ لسنا غوغاء ارتفع صوت الخطيب الذي اخرج من جيب سترته صحيفة مطوية وراح يقرأ بها.

ـ ولسنا دساسين اضاف وهو ينشر الصحيفة امام المتظاهرين.

ـ لا، من هو بالاحرى؟ خطيبها؟ من يكون بالنسبة لها؟ هذا هو المهم.

ـ اعتادت الحكومات المختلفة ان تنعت كل حركلا تبدو من الشعب لغير صالحها وبدون رضاها، بأنها تحريض من دعاة السوء،

ـ الموت لعملاء الاستعمار!!

ارتفع وسط الهدوء صوت حاد غاضب اداء اليه الرؤوس.

كان الرجل يتعلق بطوق حديد يحيط بركيزة البناية تحت الجناح الأيمن للوحة السينما.

ـ آه! هذا هو يومك ياابن اللئيمة كما حزرت!

امامه يتعلق نصاء محسن الذي اختفى وراء نظارة سوداء كبيرة وارتدى سترة لم يره فيها من قبل.

ـ عظيم! ارتفع من ورائه الصوت الناعم المرتجف شعر بأن موجة باردة تركض بامتداد ظهره فاستطالت رقبته مثل آلة رافعة اخذت امتدادها الطبيعي والتفت بكامل وجهه النامل وترك ثانية وراءه ابتسامة خفيفة ظلت عالقة في الفراغ شارة اعجاب في هذه المرة ركز جيدا على وجه النصب الجميل ثم تحفز لالتقاط كل كلمة قد تصدر عنها في اعقاب هذا التصرف الاخرف الذي بدء منه للتو.

ظل طويلا لم يسمع شيئاً فركز انتباهه على كلمات الخطيب الذي عاود كلامه بعد ان ساد الهدوء والتزم الجميع بالصمت ثانية.

ـ ان غضبة عشرات الآلاف وتظاهرهم ضد هذه المعاهدة الجائرة لعدة ايام تحت وابل من رصاص الشرطة وتساقط الشهداء والجرحى هنا وهناك واصرار الشعب على ان يبدي رأيه ضد المعاهدة، انها لاتستطيع ان تعزو ذلك لدعاة السوء او أنه نتيجة التحريض كما تزعم منشورات التفرقة القذرة.

ـ تسقط الحكومة العميلة.

ـ الآن فهمت ما المقصود بمنشورات التفرقة توهج الصوت المرتجف ثانية ثم ضاع، تفجر بركان الغضب الذي ملأ الساحة وفي مكان ما من رأسه الى اعماقه ينساب صوت رقيق، مرتعش مثل ماء دافيء ويرعشها.

ـ وزعوها بالآلاف في بغداد لتشويه الثورة الشعبية.

وعندما هدات الموجة التي اجتاحت الساحة وحركت كتلة البشر المتراصة يميناً وشمالا وجد نفسه الى جانبها، الى جانب الشاب تماماً. عقد ذراعيه على صدره وقف يمثل كان ذهنه يعمل قبل أية حركة ياتي بها. لم يكن يشعرهما حتى بوجوده، الا انه في اللحظة التالية مد عنقه الى امام وتطلع وضرب بقوة على كتف الشاب الذي ذهل للحظات للتصرف الغريب الذي بدر منه.

ـ باسم! باسم حبيبي!!

ـ كان الصغير باسم فوق الاكتاف يلوح بيديه المضمومتين ولم يكن يسمع ماذا يقول عن بعد. رأى فقط باسماً فوق هامات الرجال.

ـ رائع! هتف الشاب رائع! وهو يتطلع الى حيث ينظر ما هود!

ـ اهو قريبك؟

ـ ابن اخي!

ـ عيني حتى الاطفال يعرفون من هم كلاب الانكليز في بلادنا:

ارتجف الجرس الرقيق الذي تكسر في أذنيه واحس بنفسه يطير فوق رؤوس الحشد الثائر.

ـ باسم! ياعيني ياباسم! كيف السبيل اليك؟ ندت عنه هذه الجملة دون تفكير ولم يكن يعرف ماذا يفعل في تلك اللحظة المثيرة ارتجف جسده، بلع ريقه، ثم هدأ بعد ان برقت في ذهنه فكرة مثل برق غير متوقع فاضاءت امامه طريق التصرف.

ـ ماذا يعرف هذا الطفل في السياسة؟ احتج ساخطاً!

ـ لو رأيت ماذا فعل الاطفال في سنه في بغداد خلال الايام الماضية؟

قال الشاب وهو يتطلع اليه بنظرة عاتبة.

لم تسعفه بديهته بجواب مناسب اذ اضطربت الساحة ثم تلاشيا في الفضاء مخلفين صوتاً حاداً منقطعاً يلعلع من بعيد، في مكان غير معين مكان ما في المدينة فتراقصت له القلوب في الصدور هلعاً.

ـ رشاش؟

ـ هل اطلقنا الرصاص؟

ـ هكذا بدأوا المجزرة في بغداد!

ـ باسم!

هتف مندفعاً نحو السور وقذف بجسده كله عبر الاذرع المتشابكة التي انفرجت امامه واستمر نحو الدائرة المركزية اخترقها من الوسط تماماً باتجاه الصغير الذي ما فتيء يحرك قبضتيه المضمومتين فوق اكتاف الرجال الذين كانوا يرددون هتافه والآن فقط سمع ما يقوله باسم بوضوح وضحك

ـ باسم!

واختطفه بقوة من تحت ابطه وانزله الى الارض واطبق بأحكام على رسغه النحيف الذي ضاع في قبضة يده واندفع الى مكانه السابق الذي اختلطت معالمه عليه. بعد أن اضطربت الساحة كلها فأنقلبت على بعضها وتفرق الجمع الحاشد في الشوارع والمسالك والطرقات وكان الدخان الازرق يملأ السماء والاطلاقات تتطاير من كل مكان فوق الرؤوس في بداية جسر المقام راى جرادة سوداء هائلة الجسم تجثم فوق قمرة سيارة الشرطة وجهت فوهتها المتفجرة نحو الفضاء وراحت تتفث النار والموت فانكفأ الى بناية البريد القديمة والتف من ورائها ناحية المدرسة الاعدادية وتوغلا بين مسالك البيوت الضيقة لا على التعيين.

كان الصغير معلقاً في يده وهو يركض الى جانبه ولم يكن يجد الوقت الكافي لتوجيه كلمة ما اليه، ادرك ان الصغير يموت في يده من الخوف فواصل ركضه وسط الحشد الذي اتجه ناحية الكورنيش وعندما تعثر الصغير وسقط بعنف فتح باب وامتدت اليه يدور فعته وجرتهما الاثنين الى داخل الدار الفارهة فتح عينيه وكاد يصعق. كان الشاب الآن يحتضن «باسم» ويمسد شعره مبتسماً!

ـ ارجوك! ارتاحا قليلا عندنا حتى تهدأ الحالة!!

لم يرد عليه. افلت معصم الصغير ووقف يداري اضطرابه، جاءت الفتاة دون عباءة هذه المرة ترحب بهما واخذت تداعب رأس باسم الذي كان يذوب خجلا

ـ بطل! بطل حقيقي.

تطلع اليها طويلا وتمتم! حتى انت من الغرقى؟؟..

▪ الفصل الثالث
«السقوط الى الاعلى»

حل المساء مبكراً، تكاثفت الغيوم فوق المدينة. لم تعد هناك شمس تضيء النهار ولم يبق انسان خارج بيته أو محل اقامته دون واجب رسمي او ورقة مرور خاصة. اقفرت الشوارع والساحات والاسواق والملاعب والحدائق من الناس كما اغلقت مقاهي شارع الكورنيش ومقهى الزهرات القرمزية وتركزت الحركة فقط وراء النوافذ المضاءة كما يتحرك هو منذ أن عاد قبل ساعة في غرفته فلولا خطر التجول المقيت، لولاه، لكان الساعة سيد الموقف والحديث امام زمرة مقهى الزهرات القرمزية ولبادر بالتحدث عن احداث اليوم بامتداد لسانه وللمح في حديثه عن النضال الذي يتم من وراء النظارات السوداء والملابس القديمة طبيعي هذه هي حالة النضال المعاصر في هذا الزمن الذي يتداعى لاشك ان الجميع سينتهبون الى هذه الصفعة المحكمة ستتوجه جميع الانظار تلقائياً نحو المحور الذي تدور على رأسه حركة الثورة في الدنيا كلها. سيظل في حيرة سيعرف ان الاشارة موجهة اليه تماماً واين بأمكانه تغادي هذه الضربة مهما راوح وما عليه آنذاك الا ان يخفف من غلوائه في المستقبل فالمثل يقول: الرجال صناديق مغلقة لاأحد يعرف ماذا تضم بداخلها وهاك حالة ماهود عاصي هذا اليوم من كان يصدق انه سيشارك في تظاهرة الموت ويقدم الدليل الدافع على مساهمته لابل اكثر من ذلك يدين المتنطعين حقاً ان التقية واجبة في بعض الاحيان المهم ان نعمل، ان نحدد الهدف ونرى ما نريد، حتى وان كان الغاء معاهدة او اسقاط وزارة أو ضمان حرية الاحتجاج ضد الحكومة وسياستها او توفير الخبز للجائعين والكساء للعرايا والعمل للعاطلين والكتاب للمثقفين والخمر للمدمنين والجنس للعزاب والعازبات اما الأسلوب فذاك شيء آخر ولهذا لم احتج الى نظارة

رغم انني نسيتها والا لااعتقد انني اتخفى وراءها مثله ما من شك ان هذا اليوم يوم سعدي .

ـ لابأس! امسية اخرى قتيلة ضاعت دماؤها هدراً، غدا او بعد غد سأنتف ريشه واسقط هيبته فانتظري الملحمة ياكراسي مقهى الزهرات القرمزية وكوني شاهدة امينة على احداث عصر التحولات!

●●●

سقط الليل كله . ولم يعد يرى في الزقاق المجاور سوى الاضواء الشاحبة الكابية . ماتت الحركة في المدينة دوريات الشرطة المسلحة تتنقل من شارع لآخر من منطقة لأخرى تتمركز في بعض الساحات الرئيسية ومداخل الطرق ورؤوس المحلات تترصد وتراقب وتطارد .

كل فرد لزم بيته . هي ايضا ربما لزمت غرفتها في الدار الشامخة . تصورها رغم شدة الصداع الذي لازمه منذ الصباح تخطر في غرفتها أو تطلع من وراء نافذتها العريضة الى الفضاء الشاسع المحيط الذي يمتد بعيداً وقد ملأه الصمت ونظرتها العذبة فقط، لايدري بأية وضعية هي الآن؟ جالسة فوق كرسي ام ممدة في الصالة على اريكة تصغي الى الاذاعات الخارجية او تقلب صحيفة طرية من صحف بغداد، او مجلسة ، او حتى كتاباً من الكتب التي حفلت بها مكتبة الوالد العظيم العامرة التي امضى اكثر من ساعة يعيش بين رفوفها مرتبكاً؟ أي كتاب يأخذ بيديه ، وهي ، لابل هي ، الى جانبه تعيده الى مكانه وراءه يرفق وتمسح عنه الغبار باصابع طويلة ، رخصة .

ـ لاأظني اجرؤ على ان اريها خزانة كتبي المتواضعة؟

كم غمرته السعادة وهو يمد اليها يده المضطربة!

ـ ماهود عاصي موظف في شركة تصدير التمور .

ويلتفت الى جانب ليقدم الصغير الذي لازال يرتجف ازاءه مأخوذاً

ـ باسم . باسم ابن اخي . في الصف الرابع .

ـ آه! البطل! اهلا وسهلا، اهلا بالبطل «سالمة»

ـ قائد مظاهرة اليوم؟ مرحباً مرحباً بباسم! سالم .

يظل الماس يتكسر في اذنيه ، يظل الجرس الناعم المنغوم الذي علق في اسماعه في الصباح يتردد في مكان ما من اعماقه لم يحدد بالضبط موقعه

ـ في القلب؟

ـ هراء! من انت؟ مجنون ام سخيف!

ـ ولكن، ولكن هذا اليوم شيء جديد في حياتي!

ـ من يجزم؟ ربما. لقاء عابر قد لايتكرر .

ـ كيف؟ ساعمل المستحيل من اجل ان اجعل هذا اليوم نقطة انطلاق الى اعلى ثم ماهذا الانسجام وكأننا نعرف بعضاً منذ سنين!

ـ هل تنفستها كثيراً من الغاز؟

ـ امتلأنا به!

ـ اذن اغسل وجهك واسترخ واغمض عينيك لبعض الوقت وسيذهب الصداع .

ـ اعتقد ان استنشاق الخل مفيد في هذه الحالة! هكذا تنصح سالمة بصفتها طالبة صيدلة فلذا تراها تحمل في حقيبتها اليدوية زجاجة صغيرة مملوءة بالسائل ومنديلا اضافياً كلما نوت المشاركة بالمظاهرات!

ضحك الاثنان، هي انطوت، بدت متضايقه من دعابته ثم التمست الحديث الى باسم الذي كان يمسح شعر رأسه بيديه الى الوراء مرتبطاً.

ـ تعبت هذا اليوم!

ـ لاادري كيف اخلت من يدي؟

احس بصفعة على خده وكأنها تقول له : ما هذا الكلام؟ هل تعتقد باننا لانعرف كيف انتهت العلاقة بينكما هذا الصباح؟ من تخدع؟

ـ سيذهب عنه التعب بعد قليل .

ـ لو ذهبنا لكنا الآن في البيت، لانبعد عن هنا كثيراً .

ـ هذا بيتكم ايضاً .

ـ شكراً .

شعر بزهو عندما استعاد الحوار ثم تداعت في رأسه الخواطر وارتجف ماذا لو اكتشفوا موقع بيته؟ وما كان للحديث ان ينتهي لولا ان دخلت ثانية الى الصالة واعلنت عن اعداد طعام الغداء .

ماذا يحدث لو ساقته الصدفة اليه نصاراً هذا الصباح وركض معها ودخل الثلاثة في هذه الدار العامرة؟

ـ ها؟ في اية زاوية انت الآن ايها الجزذ؟

شعر بخجل كان الرجل اليوم واضحاً كالشمس وعنيداً كثور وثـابتاً عند رأيه كصخرة هائلة علته لن يقبل اللف والدوران او اللعب بالالفاظ ثم هذه الجدية في كل الامور: من ليس معنا ليس وطنيـاً يريـد كل النـاس على شاكلته عرفوا طعم النوم في مراكز الشرطة ومقرات التوقيف يقينه المطلق لاداعي للدفاع عن الحقيقة مادام المستقبل لها. فالباطل الذي انتصر قبل الف سنة هو باطل اليوم وظلت الحقيقة التني تجاوزها الناس حقيقة في وقتها والى الآن وفي المستقبل المستقبل لقوى الخير. اما كيف يحدد هذه القوى؟ فلا احد يعرف كيف! هي فقط تلك الفئة التي تعمل بصمت مثل رحى القـدر بعيـدا عن الضوء يرفضون مقولة التقية واجبه هذه الحقيقة الذهبية التي عرفها المكافحون القدامى فأحسنوا استغلالها حتى دالت دولـة الـظلم وانكشفت الحقـائق. ان «نصـار» هذا لايراعي الظروف، يعتبر ذلك مداجاة لن اداجي حتى ولو من اجل حياتي، فاليوم الذي اعيشه في الحياة لن يضفي على بردة الخلود. الخلود الحقيقي هو أن اقول كلمتي علانية في يومي هذا التأريخ لن ينسى مواقف الرجال! انه لايعرف دقيقة ثابتة هي انه فرد واحد وطليق الجنـاحين ولو ذهب ليذهب الى الف جهنم ولكن واحداً مثلي سيرتكب جريمة لو دخل السجن حتى من باب الخطأ لمدة اسبوع فقط؟ فماذا تفعل الثمانية دنانير تقاعد المرحوم نعمة لكل هذه الافواه؟

ـ يبدو انهم يصرون على توقيع المعاهدة!

قالت سالمة التي كانت تجلس برأس مائدة الطعام تخدم البقية.

ـ لقد سمعت بالأمس عهد الوصي الذي قطعه للساسة الذين زاروه في البلاط بعدم ابرام أية اتفاقية لاتضمن حقوق البلاد وامانيها الوطنية!

ضحك سالم وهو يرفع الملعقة الى فمه ويلوح بيده

ـ امانيها الوطنية!

ـ وهل صدقت؟ تساءل ماهود مستغرباً.

ـ اصدق؟ وهل الأمر يتعلق برغبة او عدم رغبة الوصي؟

ـ الواقع ان الامر تخطى حدود الرغبات الشارع هو الذي يقرر.

قالت سالمة وهي تنظر الى ماهود المضطرب.

ـ حتى الشوارع اخلوها! وها انتما خير مثال تجلسان في البيت بدلا من التظاهر في الشارع!

ـ اغبياء! هل بتقديمهم العطلة وجدوا حلا؟ تساءلت سالمة.

ـ هراء! أين يذهب الطلبة؟ المدن كلها ثائرة منعونا من التظاهر في بغداد فاشعلناها في البصرة اضحك الكل وكان باسم يرمق الصغير سمير محاولا تقليده في تناول الطعام.

عندما دخل عليهم الى الصالون قالت سالمة!

ـ ها هو سمير اخي الاصغر،

ـ تعني، آخر العنقود في الواقع ان عنقودنا صغير للغاية.

ـ ثلاث حبات. ماذا نفعل الوالد متحضر.

ـ ظاهرة حضارية. وهذه روح العصر!

ـ والدنا رجل دمقراطي..

ـ التربية الحديثة هكذا، واحد متعلم جيد افضل من ثلاثة متعلمين تعلماً ناقصاً.

لو فكـر المرحوم نعيم مثل تفكير هذا الرجل العظيم واكتفى بباسم فقط لكم هانت الامور الآن؟ ترى كيف يضمن تعليم هذه الجوقة السياسية؟

لم يره عندما دخل الدار اول الأمر. لم يكن موجوداً كان في مكتبه في قلب المـدينة. وحتى في البيت يمضي اغلب اوقاته بين رفوف المكتبة منقباً ودراسته في الجامعة الامريكية في بيروت جعلته ذا افق متحرر ابتعد بنفسه عن الوظيفة التي تجر وراءها عبودية الانسان للكرسي وخنق الاراء الحرة ثم هذه الكلمة نعم! التي قد يضطر المرء احياناً لأن يقولها للملك مثلا. كان يكرر:

ـ نعم! ـ تعني انني عبد. وهذه مسألة ليست هينة.

وضحك سالم وهو يلفت نظر ماهود الى هذه الحقيقة:

ـ كما ترى ان الثورة جاءتنا بالوراثة.

لم يدر كيف وجد نفسه يؤكد هذا الرأي:

ـ حقاً ان الوظيفة تورث الهوان والذل.

فيها يجب ان تقسر نفسك على القيام بأعمال دونها صراخ الضمير!

ارتجف وهو يقترب من النافذة تذكر هذه الجملة. لقد تحولت

الى ارنب بل وحذاء من اجل هذه الوظيفة التافهة في مؤسسة حكومية ثانوية ماذا ستتحول لو لوحوا لك بكرسي الوزارة لن يمنعني من السقوط الى اعلى الا الله! هذه حقيقة يجب ان اعترف!

-كي لايقول للملك مولاي امتنع عن الدخول الى وظائف الدولة رائع تصرف هذا الرجل قال ماهود لسالمة التي تمتمت بكلمات لم يسمعها جيداً.

لنا حديث آخر ياسيدي ولن افرط بالوقت الذي سأمضيه بين يديك بثرثرة فارغة عن السياسة ساعلق في قلبك وذهنك ولن تنتزعني من نفسك بسهولة. تتمنى حقاً ان اكون صهرك.

- تذكر موقعك؟

- انا؟ عن اية مواقع تتحدثون؟ والرجل العظيم مثقف ومتنور ودمقراطي للمشاش!

في ذلك اليوم البهيج الحافل، أكل بشهية غير معتادة ولم يجد ما يبرر به التهامه لصحن الرز الذي امامه سوى ان يطلق طريفة!

- يبدو انني نسيت نفسي معكم؟ لقد التهت صحن رز لوحدي وهذه بادرة سيئة على انساننا ان يعي مواقعه جيداً.

- انت؟ ماذا اكلت؟ لم تذق شيئاً من الطعام.

- كذاب، منافق من تخدع، نفسك ام الاخرين؟ بهذا الحديث عن المواقع؟

- قل الذي يبحث عن مواقع جديدة!

- قصدك من يريد ان يسقط!

- اذا كان السقوط الى اعلى؟

- انتزع نفسه من بينهما انتزاعاً يجب ان يرتاحا. منذ أن دخلا الدار وها قائمان على خدمتهما. بدا سعيداً حتى رقم الهاتف صار في دفتر الجيب الصغير مع حق كامل ومطلق بالاتصال في اي وقت.

- كيف في اي وقت؟ سوى الوقت المناسب!

وعند الباب رفض سالم ان يذهبا على قدميهما.

- قد تتعرضان لمكروه السيارة متوفرة فلماذا المخاطرة؟

شعر باسى، سيعرف موقع بيته، ولكن كيف اذا جاءت هي معها؟

- سنأتي وسمير معكما. لارى المدينة وهي خالية من الناس كيف تبدو جلس ماهود الى جانب سالم هي والصبيان جلسوا في المقعد الخلفي رآها ماهود تتطلع من زجاج النافذة الخلفية الى معالم المدينة المتراجعة.

- هلا عرجت بنا على الكورنيش!

انقبض قلبه.

- فرصة طيبة. سترون اين المقهى التي ستصدر للعراق ثورة المستقبل.

- تقصد مقهى الزهرات القرمزية؟

- من غيرها اعني؟ من بعيد ستلمح الزهرات القرمزية الثلاث كل يفسرها على هواه.

- مثلاً؟ تساءلت سالمة وهي تضع حنكها على ظهر المقعد الامامي.

- آه! اختلفت التأويل! منهم من يقول أخاء - حرية مساواة شعار الثورة الفرنسية وبعضهم يزعم أن هذه ترجع باصولها الى شعار الثورة التركية - حريت، عدالت، مساوات، الا ان احد الاصدقاء - بالمناسبة من ابطال اليوم والذي يسؤني جداً لو تعرفتا عليه - يؤكد على انها ترمز الزنابق الحمراء للشعب السعيد في الوطن المتحرر. اما آخر تفسير فقد جاء به الينا احد الاخوان من بغداد وهو: وحدة، حرية، اشتراكية

- حسناً اين هو التعارض في هذه التفسيرات؟

كانت السيارة قد انعطفت الى العشار وما زالت سيارة الموت جاثمة عند مقدمة جسر الامام فواصلت سيرها حتى جسر المتصرفية ثم توغلت في ازقة البصرة القديمة.

وعند بداية المحلة اشار سالم بالتوقف.

- ارءايتما الى هذا الزقاق؟ البيت الثاني على اليسار تقيم الثورة القادمة التي يطيب لها ان تحتضنكما هذا المساء.

- تحياتنا واعجابنا غداً نتصل ببعض او من المؤكد سنزور مواقع البروليتاريا الصاعدة في يوم ما! قهقة سالم ضاحكاً:

وعادت السيارة من حيث اتت تحمل كنوزها:

كيف كان شعورها بعد ذهابها؟ هل فكرت بي؟ اي الكلمات علقت بذهنها؟ هذا بيتكم؟ هل تستمر التظاهرات طوال العام؟ حبذا لو ظل هذا الحمار مصراً على توقيع المعاهدة لماذا تعود لهذه الافكار؟ لقد فند رأيك هذا دكتور المستقبل سالم عبداللطيف واكد لك ان هؤلاء لايملكون من امرهم شيئاً انما تصرفهم يتم وفق مرحلة تاريخية حتمية فالرغبة في تجديد المعاهدة القديمة بواحدة حديثة انما ناجمة عن ظروف مستجدة لم تعد تنفع معها اساليب السيطرة القديمة فلابد من قيود جديدة براقة ولابأس ان تكون من

فضه مادامت تؤدي نفس الغرض ـ غرض القيد الحديدي قلت في نفسك :
ـ من اين لهذا الشاب كل هذا الوعي الخارق بحقائق العصر؟ ماذا سيصبح لو تحول لدراسة الحقوق مثل الوالد ويقبل الوظيفة ، لربما كان منصب وزير شيئاً تافهاً بالنسبة له .
ـ لادري لم اخترت دراسة الطب؟
تساءل ماهود ضاحكاً بعد ان فرغ سالم من الادلاء بآرائه .
ـ لاتعارض دراسة الطب والسياسة!
ـ لان وزارة الصحة تتطلب طبيباً سياسياً!
قالت سالمة ضاحكة .
ـ الساسة في بلادنا كالهم على القلب! ما اكثرهم!!
يتملقون البسطاء من المواطنين عند اقتراب موعد الانتخابات ثم يختفون حالما تظهر النتائج سواء فازوا بكرسي في البرلمان ام فشلوا .
ـ تعال معنا الى مقهى الزهرات اياها وخلال شهر واحد ستجد نفسك سياسياً خطراً مثل تشرشل .
ـ الاتقل لي اين يذهب المرء في مدينة مثل البصرة غير المقهى؟
ـ وفي بغداد؟ المصيبة ذاتها!
ـ لاتنس ان جهنم من سبع درجات .
ـ فتحاول كلنا السقوط الى اعلى!
ترى كيف ياتيني الليلة النوم؟ هل يطرقون بابنا الليلة؟ من من العيون تعرف علي؟ انا لم اشارك ولاحتى بهتاف ، كنت مجرد متفرج ، هبطت من التل ووقفت اتطلع من بعيد للارداف المكتنزة الحبيسة ولا ادري فيما اذا كانت هناك مادة قانونية تعاقب على هذا العمل ام لا : ولا ادري الى اين يتعدى جنحه ام جناية ام . . جريمة لو ، كل المتظاهرين مثلي لاسقطنا الوزارة .
ها! هه . نكته . كلما تحاول ان تبتعد عن شراك نصار تقع في حبائل غيره هذان البطرانان مثلا ما حاجتهما بدوخة الراس هذه؟ وماذا يريدان ان يغيرا في الأمر؟ الم يتعظا بتجربة والدهما العظيم؟ ارايت كيف سخر من الاحداث الجارية؟
ـ ها؟ هل اسقطتم الوزارة انتم الأربعة ابنائي ان مستقبل العراق مرسوم منذ بداية القرن حتى نهايته هل تريدون ان اترك لكم كتاباً . ماذا سيحدث في البلد بعد عشرين او ثلاثين عاماً منذ الآن؟

ولاتدري كيف اعترضت الرجل واجبت؟
ـ الاتعتقد ياسيدي ان هذا اطلاق في الاحكام لربما يرسمون مستقبل البلد مثلما تفضلت ولكن لاتنس المفاجئات! من قال ان هذا الشعب الذي يمضي ساعات يومه امام الافران . يهز الدنيا هكذا؟ هل سمعت كيف تتحدث عنه الاذاعات الاجنبية
ـ انا على ثقة من ان المستقبل في هذا البلد للقوي الشابة الجديدة التي ربما ولدت الآن ، لنقل جيل باسم وسمير قالت سالمة
ـ هذا واضح . فباسم كان قائد المظاهرة في هذا اليوم وهكذا كما ترى ان الاجيال الجديدة بدات ممارسة حقها منذ الآن! وغداً من يدري ماذا سيصبح؟ اردف سالم .
ـ مثل عمه . زبون مز من في مقهى الزهرات القرمزية!
ـ انك تشوقنى في حديثك عن هذه المقهى لو رفع حظر التجول فأول شيء افعله هو ملازمتها لبعض الوقت
ـ كما هو شأنك في نادي الكلية .
ـ اعن كليتنا تتحدثين بهذه الصورة؟ والبطولات!
ـ آه موقف الهيئة التدريسية كان عظيماً استقالت بكاملها احتجاجاً على ضرب الناس بالرصاص!
ـ كذلك فعل اساتذة كلية الصيدلة!
ـ ولاحتى جليفو مقهى الزهرات القرمزية رغم ان كل واحد فهم ولو وضع ساقاً على ساق وبدأ يتحدث
ـ تقصد نصار محسن! اليس كذلك! من المؤكد انه سيمسحك من امامها كرسم على رمال بجملتين فقط . وسيحظى باعجابها او ربما هو اكثر من الاعجاب ، اكثر من الاعجاب! ما هو مثلاً؟ مستحيل! ياترى؟ الامثلة كثيرة! مستحيل! وما هو وجه الاستحالة في ان تحب شابة مثقفة شاباً ، مثقفاً لبق الحديث! واهم من ذلك صادقاً في كلامه وليس دعياً مثلك!
ـ هلوسه . هلوسة كل ما يدور في ذهني هذه الليلة . اين لواحد مثل نصار محسن ان يصل لهؤلاء الناس!
هل باب بيتهم مفتوح لكل من ركض في الشارع ، من انا ياترى بالنسبة لهم؟ لولا موقف باسم هذا الصباح؟ لو بقي في البيت اليوم؟ هل صار بامكاني ان اتشرف فى معرفة اناس من القرن الحادي والعشرين! ابداً ، ابداً ان قوة خفية هي التي دفعت باسماً لان يخالف وربما لاول مرة امري ويتبعني!
ـ باسم : الا نحتفل بسقوطنا الى اعلى؟ اقصد الانتعشى؟



الدرويش

فصل من رواية مخطوطة بعنوان «سابع أيام الخلق»

■ عبد الخالق الركابي

صاح «فزع» وهو يصرف بأسنانه حقداً:

ـ لن يخدعني ابن صانعة قباب «المطال»... فأنا واثق من وجود اكثر من كنز مدفون... والأهل يعقل ان يفارق هؤلاء «الافرنجة» ديارهم البعيدة ليسكنوا في هذه الديرة المقطوعة عن اطراف الدنيا لأجل النبش في الخرائب بحثاً عن حجارة؟!

فتوقف «فرهود» بعد تخطيه عتبة بوابة القلعة الى الخارج، ليتساءل ببراءة:

ـ ابن صانعة قباب «المطال»؟ من تعني بذلك؟

فضيق «فزع» عينيه، وتساءل، محدداً فيه نظرة مستنكرة:

ـ احقاً لاتدري؟ اذن عمن تحدثنا في الديوان على امتداد ساعات؟ تراك مثل الآخرين بهرتك ملابس «مانع افندي»فنسيت وضاعة أصل امه؟!

فصاح «فرهود» باندفاع، مستعيداً بلمحة خاطفة تلك الضجة التي هزت الديره منذ سبع وعشرين سنة، يوم وقع اختيار الشيخ «عاصي» على صبية مغمورة الأصل لـ «يطرّي»بجمالها وصباها «شيباته»بعدما تزوج ثلاث نساء لم يرزق منهن بذكر يرث المشيخة من بعده:

ـ حاشا لله... حاشا لله... ان انسى ذلك...

وأضاف مداهناً:

ـ أين وضاعة اصل امه الغريبة عن حمولتكم من عراقة أصل أمك التي هي ابنة عم المرحوم ابيك اذ يجري دم «مطلق» النقي في عروقك؟

لكنه فوجىء بـ «فزع» يتفرس فيه بارتياب ليفحمه بقوله:

ـ وانت أيضاً... لن تخدعني باسماعي مثل هذا الكلام؛ فأنا اعرف انك لم تفوت ولو مرة واحدة حضور ولائم «مانع».

فصاح «فرهود» مصعوقاً:

ـ ماهذا ياابا هداد؟ أتشك في اخلاصي لك؟ لقد كنت موضع ثقتك حتى قبل أن اصبح زوج اختك، وما حضوري ولائمه الا لأنقل اليك أخباره اولا باول!

الا ان «فزع» عاد يضيق عينية ليقول له بثقة:

ـ ورغم ذلك فأنا اعرفك «تأكل الخنزير من ذيله».

وأردف، مفوتاً عليه فرصة الاحتجاج:

ـ... لم الجأ لك الا لاستحالة قيامي بهذه المهمة بنفسي او بواسطة أحد رجالي:

فابن صانعة قباب (المطال) يتحرق شوقاً لان يضبطني متلبساً بتجاوز القانون ليفرغ حقد الاول والآخر فيّ... وكل ماريده منك هو ان تقدر اعتيادي عليك لقاء خسارتي قيمة نصف ماستعثر عليه.

ختم (فزع) كلامه بان اطبق بوابة القلعة، مجيباً على تحية الوداع بهمهمة مبهمة طغى عليها صوت انزلاق لسان الغلق الذي وحّد البوابة الضخمة بالجدار الحجري الشاهق.

ـ لن اكون جديراً بأن «آكل الخنزير من ذيله» ان لم اعرف كيف اقتص منك ياابن فدعة التي تشبعت ساقاها المشلولتان ببولها!

همس «فرهود» وهو ينحدر عبر سطح التل لتستقبله الكلاب بالنباح

خلال أزقة (سلف الوكيل) المغمورة بالظلال.

لاشك ان ضعف موقفه هو الذي دفعه للاستنجاد به، فبعث اليه صباح هذا اليوم وكيله (زناد) طالباً منه القدوم الى القلعة للغداء وللتباحث في أمر هام سيعود بالنفع عليهما، اذ تبين انه يطلب منه النبش خفية في مواضع مختلفة من التلال قبل قدوم الافرنجة، مزيناً له الامر بوجود كنوز مطمورة اسالت لعابه حتى كاد فمه يريل به لولا ان وصول الغداء انتشله من ذلك!

- والان لم يبق أمامي سوى الوقوع على شخص يُركن اليه لمساعدتي في هذا العمل شرط الايكلفني مالا!

اسر بها لنفسه وهو يحث الخطى عبر الارض المحصبة. وأمامه ارتسمت قريتا (الاورديكاه) و(التلغرافخانه) وقد نمتا واتسعتا حتى اوشكتا على الاتصال بالقرية القديمة التي كانت بيوتها تسبح في آخر وهج للشمس الحمراء الموشكة على المغيب، وثمة ضبابة اشبه بالدخان شرعت تتصاعد.

وبعد تفكير طويل لازمه على امتداد المسافة الفاصلة عن القرية نوصل الى أن (فرج) ابن قريبته الأرملة (شذرة) هو خير من سينفعه في مثل هذا الامر: فقد آن له ان يرد جزءاً من الجميل الذي طوق به عنقيهما - هو وامه المصونة! - فلولا اكياس قمحه لكان عليها منذ دقة ابن رشيد الجلوس عند باب المزار متسولين لقمة الزاد.

وكان صوت «ذاكر القيم» يدوي ملء سمعه بالأذان لحظة دخوله فناء بيت الأرملة التي لم تشعر به: فقد كانت منهمكة بمطاردة دجاجتها لتدخلها القن، وجسدها الجهنمي يرتج بشكل يبعث على الدوار تحت ثوبها الخلق. وانحنت لتلتقط فردة قبقاب رمت بها ديكاً كان يجاهد لاعتلاء ظهر دجاجة. لكنها وثبت مذعورة على اثر لمسة (فرهود) الخاطفة لعجيزتها.

- ياها من الية مكتنزة!.. يبدو انك تعلفين نفسك بشكل جيد من حلالي!

همس (فرهود) بفم جاف، ملاحظاً بشغف كيف ان وجهها المؤطر بسواد الفوطة قد تورد وهي تدير عينين قلقتين على امتداد سور الفناء الخفيض خوفاً من ان يكون ثمة من لاحظه وهو يقوم بحركته الداعرة تلك. وركلت بقدمها باب القن مطبقة اياه على آخر الدجاجات وهي تفح بهمس يقطر بغضاً:

- الا تخجل من نفسك؟ فرغم انْ احدى قدميك في القبر لك في كل يوم زفة... وفوق كل هذا لاتمتنع عن معابثتي أنا التي يعتبر شرفي من شرفك!!

وجاهد للسيطرة على انفاسه المتهدجة ليقول لها، ملتهماً بعينيه ملامح هذا الوجه الفتي الذي يقطر صحة وشباباً:

- ولم الخجل؟ فمن اولى مني بك؟ ثقي بان الامر سيبقى سراً... بيني وبينك... فشرفك كما قلت من شرفي... فقط طاوعيني يأمرأة!

وكان قد تبعها كالمأخوذ وهي تتراجع بظهرها نحو الايوان. حتى اذا ماصطدمت بالعمود الذي يسند السقف صاحت به:

- مكانك... والا سأملأ السلف صراخاً.

- حسنٌ... حسنٌ... سألزم مكاني..

قالها باستسلام وقد لاحظ التصميم في عينيها. وعقب بنبرة جارحة:

-... ولكن الا تتحرقين لهفة لكي تتذوقيه بعدما حرمت منه اعواماً؟ أقسم بان غطاءك لا يسعك ليلا لفرط ماتتقلبين تحته!

ولاشك انها هجست بزوال الخطر؛ فقد اجابته وهي تغرق في ضحكة أدهشه صدورها منها ان كانت حقاً غاضبة:

- ولم اتقلب في فراشي؟ هل تحسبني مصابة بالقولنج؟

فأجابها ملهوفاً وقد تجددت آماله:

- قولنج او غيره... فدواؤك لدي انا... فقط لو طاوعتيني فجعلتيني انفرد بك في اقرب حجرة لشفيتك من علة ترملك، في الوقت الذي تحللين فيه خبزك الذي تستلينه مني بحجة قرابتك لي!

وكان قد عاود الاقتراب منها، بل انقض بيده على ثديها لولا انها باغتته بان صاحت بصوت مرتفع افزعه:

- فرج!

وازداد رعبه عندما فوجىء بابنها يجيبها على ندائها من موضع قريب، فوثب متراجعاً الى الوراء وهو يهددها ويتوعدها بحركات من يديه جعلتها تغرق في الضحك، فسارعت تستر فمها بطرف الفوطة.

ـ اين هو ابنك هذا الذي لايكف الجيران من الشكوى منه؟

صاح وقد سيطر على نفسه، فانشغل بتعديل عقاله فوق كوفيته.

ـ وما الذي تريده منه؟

ـ اريده لصالحه، فلم يعد صغيراً لتخشي عليه. لقد تجاوز الثالثة عشرة من عمره، وآن له ان يطعمك ويطعم نفسه بكد يمينه لابسرقة كد الآخرين دون مقابل!

وبكف ـ لم تفته ملاحظة كونها ملطخة بالحناء! ـ اومأتْ نحو فناء البيت المجاور، قائلة وسط ضحكة داعرة:

ـ انه هناك... مع دابته!

فتساءل مدهوشاً:

ـ مع دابته؟... وهل احال بيتي الى اسطبل؟

ولاحظها تسيطر على نفسها بصعوبة لتقول قبل ان تنخرط في ضحكة جديدة:

ـ وما الضير في ذلك طالما هو بيت خاوٍ؟

ـ اسمعي... لاوقت لدي لمجاراتك في مماحكاتك... فكون البيت خاوياً لايمنع من انه قد يؤجر بين يوم وآخر بعدما ندرت البيوت الخالية في الناحية.

واستطرد وهو يتجه نحو الباب الخارجي:

ـ ابعثيه بدابته ورائي الى البيت ولاتنتظريه حتى صباح الغد!

وبصق على العتبة غيظاً لينطلق صارخاً بجملة شتائم بعدما غاصت احدى كالتيه في كتلة روث لم يميزها في الظلام.

اخترق الازقة وهو يكاد يهرول. وما ان دخل البيت وصفق الباب وراءه حتى طرف باجفانه ازاء ضوء السراج الخافت.

ـ ماهذا؟... الا يكفيك ضوء نار الموقد لقتل قملك لتبددي الوقود في اشعال هذا السراج؟

صاح بامرأته المنكفئة على صحن يطفح بزيت تطفو فيه بضع تمرات.

ـ ليرة..

نادى امرأته الثانية، مراقباً ببغض فم المرأة الادرد وهو ينطبق بين فينة واخرى على تمرة لينفرج بعد لحظات عن نواة تأخذ طريقها نحو رماد الموقد.

ـ ستبيت الليلة في قلعة أخيها..

اجابته لتلحس اصابعها الملطخة بالزيت قبل ان تردف بلهجة ملغزة:

ـ... فقد وعدها الدرويش بعمل حرز لها!

هل ذهبت الى الدرويش مرة اخرى؟ يبدو انها مصممة على ان تحبل حتى لو اقتضاها الامر أن.......

ـ استغفر الله العظيم.

زفر بغيظ ليتنقل في ارجاء البيت الذي فشل السراج في اضاءته، منقباً تحت كومة الحطب وخصاصيف التمر واكياس القمح المرصوفة حتى السقف، بحثاً عن المسحاة والفأس. وعادت (ليرة) تخطر في ذهنه كرة اخرى؛ فلو كانت هنا لهدته الى الاداتين من فورها...

ـ ومتى توجهت الى القلعة؟

سألها من زاويته المعتمة وهو يصفق كفيه ببعضهما مزيلا عنهما التراب ونسيج العناكب.

فأجابته وهي في سبيلها لازدراد تمرة جديدة:

ـ ضحى... عقب توجهك بصحبة زناد الى هناك.

وتقدم منها حتى انتصب فوق رأسها وهو يفكر بـ (ليرة). معنى ذلك انها كانت في القلعة في الوقت الذي كان يتغدى فيه مع اخيها في الديوان!

ـ حسبك... حسبك... كفاك ماازدريته وابقي لي ولو القليل!

صرخ بها وهو يختطف الصحن من يدها ليملأ فمه ببضع تمرات سرعان ماابتلعها مع نواتها ليقول بصوت ممضوغ:

ـ لعن الله ذلك الدرويش!

فما يحيره حقاً هو بقاء هذا الرجل محط آمال النساء، يقصدنه من ابعد القرى كأنهن يستمتعن برؤية أسماله الممزقة، وتنسم رائحته التي تزكم الانوف. بل الادهى من ذلك ان سحره لم يعد وقفاً على النساء بل شمل الرجال ايضاً. فها هو (طلاع) يلازمه منذ اشهر، مطلقاً لحيته تشبهاً به، اذ لم يبق امامه سوى تعليق الاجراس بساقيه!

(٢) ______

تحامل (طلاع) على نفسه ليعالج امرأته بآخر ركلة وهو ينفخ ملء فمه ومنخريه

ياالهي!. . . ماأشد قدرتها على التحمل!. . . لقد كلت يداه وقدماه وهو يضربها منذ دقائق دون توقف على امل ان يشفي غليله برؤيتها تبكي ولو مرة واحدة. . . ولكن عبثاً. . . فها هي وقد تكومت على الارض لتتلوى لحظات بصمت، قبل ان تعاود الجلوس، حادجة اياه بنظرة سريعة من تحت حاجبيها لتنهمك بعدها بتعديل الفوطة حول وجهها، غير منتبهة لخيط دم يسيل عند زاوية فمها المزموم بعناد.

ـ هيا. . . هيا استنجدي به ثانية ايتها الفاجرة!

صاح، وصدره يعلو ويهبط:

ـ لن تخيفيني باخيك لمجرد انه اصبح من جندرمة مدير الناحية. . .

وبنظرة محتقنة بحث عن اخواته الثلاث. حتى اذا ماستطاع تمييز رؤوسهن الداكنة خلال ظلمة الزوايا التي تحصن فيها خاطبهن بصوت لاهث:

ـ لقد أصبح لها لسان!. . . هكذا نسيت انها امرأة فصلية عليها دفع ثمن خطيئة اخيها فأصبح لها لسان!

وعاد يحدق في قمة رأسها المنكس.

ـ . . . قسماً بالله سأعمد الى قطع لسانك وادخله فى (. . .) ان تجرأت على النطق باسمه. . . اتسمعين؟

واتجه نحو الباب الخارجي ليفتحه على ظلمة الليل.

ـ لاتدعنها تغيب عن انظاركن ولو لحظة واحدة. اغلقن الباب حال خروجي؛ فأنا اعلم الناس بسوء اخلاقها هي التي تربت في كنف أخ فاسق لم تمنعه الجيرة من الاعتداء على شرف الآخرين!

وصدعن لأمره، فأغلقن الباب على غريمتهن. فاطمأن على بقاء فريسته تحت سطوته ليفرغ فيها غيظه غداً وبعد غدٍ وبعد بعد غدٍ. . . الى الابد.

سيظل يضربها حتى يوم القيامة جزاء فعلة اخيها!

ارسل باتجاه باب البيت المقابل بصقة شحنها بحقد مدمر تمنى لو استحال بقدرة ساحر الى رصاصة تخترق الواح هذا الباب المغلق لتستقر في جسدي ذينك الكائنين المدنسين ـ(جابر) و(خضرة) ـ اللذين قد يكونان اللحظة متعانقين على فراش الزوجية!

كان ثمة تيار هواء بارد يهب من جهة الشرق، حيث تمتد البزايز، فأحكم من لف الغترة حول رأسه وتحسس مقبض الخنجر المعلق بحزامه وهو ينحرف غرباً ليجابه بنباح كلب انطلق من فناء بيت قريب.

مثل كلب. . . سيظل يعاملها مثل كلب. . . يضربها، ويذلها. . . ويهينها، مسلطاً أخواته عليها يثأرن منها لما وصمهن أخوها من عار سيصبحن بسببه عوانس لا يقربهن اي مخلوق.

انه لن يغفر لـ(جابر) فعلته الدنيئة تلك ابداً. . . لن يغفر (لقتّال السبع الفاطس) عمله الجبان الذي لم يقدم عليه الا بعدما خيّل له ان امره انتهى في «دقة ابن رشيد». . . يومذاك لم يصدق بانه نجا بجلده من اهوال تلك الارض النائية فعاد الى ديرته بسلام حتى فوجيء بهذا الهول بانتظاره تحت سقف بيته. . . لشدّما يدهشه الان انه لايزال حياً يرزق ولم يمت خزياً عندما استقبلته اخواته الثلاث صامتات ـ بينما انطلقت الزغاريد في استقبال العائدين الآخرين ـ ليخبرنه حال دخوله وسط نشيجهن بالأمر!. . . عندها فقط أدرك سر ذلك التحفظ الذي جوبه به لحظة دخوله القرية: فعلى نقيض صحبه الآخرين الذين كانوا يُستقبلون بحماسة اكتفى غالبية مستقبليه بمبادلته تحيات مقتضبة.

كان يشك بوجود علاقة بين الاثنين. منذ زمن طويل اصبح يشك بوجود أمر ما بين الاثنين: فوقفات (جابر) عند باب بيته لفتت انتباهه قبل تجنيده بفترة وجيزة، كما ان نشاط (خضرة) المفاجيء أثار انتباهه: (خضرة) التي كانت تمر عليها اشهر قبل ان تفلح بنسج بساط على نولها غدت في حركة دائبة بين البيت والشريعة، تغسل الاواني والملابس وتجلب الماء، وهو لبلادته لم يداخله الشك تجاهها الا بعد مفاتحة الملا (دخيل) له بشأن رغبة (جابر) في طلب يدها، فكان جوابه ان قطّع حزامه على جسد اخته!

انطلق عويل ابن اوى تجاوبت معه جوقة صرخات تصاعدت من وسط الاحراش وبساتين الجانب الاخر من الوادي. وكان قد غادر القرية متخذا وجهته شمالا، حيث امتدت الارض الخلاء تحت وهج هلال مرهف لتنتهي بالقلعة التي بدأت اكثر سوادا من

ظلام الليل. وكانت الحصيات تصر تحت (كالتيه) وهو يحث خطاه نحو (سدرة النذور) التي لم يستطع تشخيصها في العتمة . . . هناك ، في كوخ الدرويش سيجد ملاذه الوحيد: فبعد اعوام من تنكر الأصدقاء له عقب فضيحة اخته تلك وبعدما طفح سمعه بما أشاعوه عنه من قارص الكلام، وبعدما خاب امله في «مانع» ؛ اذ سرعان ما صالح «فزع» فعادت المياه بينهما الى مجاريها، بعد كل تلك الامور وجد في كوخ الدرويش المكان الوحيد الذي ينفس فيه عن همومه انه لأمر يبعث على الاسى الايجد الامن والسلام الا لدى الشخص الوحيد الذي كان يشعر نحوه بنفور لايقاوم؛ فما من مرة التقى الدرويش وهو يتسول، صادحاً باشعاره الا افسح له الطريق ، متجاهلا وجوده فقد كان يعده شخصا غريب الاطوار ، تحيطه الاسرار والغموض، الى ان حل يوم فوجيء بالدرويش يعترض سبيله، فتفرس في وجهه الذي كاد يضيع وسط ظفائره ولحيته المسترسلة ، ملاحظا عن كثب تلك العين الصفراء المخيفة الجامدة في محجرها.

- (الما زرع باول صباته . . . زرعه ييس والماي فاته)

فوجيء طلاع بالدرويش يصرخ بذلك الكلام ، مفعما انفه بعفونة أنفاسه الكريهة.

- (لاتضيع حياتك جزافا . . . زرني في كوخي لازيل عنك الهم!)

اضاف الدرويش وهو يضرب الارض بطرف عصاه ليغادره بعدها برنين اجراسه، معدلا الجراب المنتفخ فوق كتفه.

ولفترة طويلة بقي (طلاع) فريسة للقلق ؛ فرغم نفوره من الدرويش لكنه كان قد سمع بمقدرته الفائقة على الاتيان بالخوارق: فعلى يديه شفي اكثر من طفل كان موشكا على الموت، كما أشيع عن نساء عواقر حبلن بفعل تمائمه. وهكذا اصبح من دأب (طلاع) تتبع اخباره بشيءمن الدهشة والاعجاب: فخلال تنقلاته اليومية بين القرى لايتورع عن سب العثمانيين مظهرا مساوئهم بشكل اقرب مايكون للتهور، ناجيا من انزال القصاص به لما عرف عنه من جنون . وفي ظهيرة احد الايام قرر (طلاع) التوجه نحو الكوخ. وكان اليأس قد بلغ به منتهاه ؛ فرغم تكتم اخواته على اخبار خضرة ، وحرصهن على عدم ذكر اسمها امامه عرف بانها رزقت بثالث طفل لها، فاسودت الدنيا في عينيه . وهناك فوجيء بالدرويش يستقبله بفتور خيب اماله: فقد اكتفى بأن حدجه بنظرة خاطفة من عينه المرعبة . ودون ان يجشم نفسه عناء الرد على تحيته واصل ازدراد طعامه، مغترفاً اياه بنهم كأنه لم يأكل منذ عام، ملطخاً لحيته بالفتات، منتشقاً بانفه بشكل كريه، فجلس (طلاع) أمامه في انتظار انتهائه من غدائه.

(مدد . . . ياسد الله . . . مدد)

صرخ الدرويش بصوت مدوٍ وهو يمسح يديه بأسماله لينصرف بعدها الى النبش في كيس اخرج منه (سبيلا) خشبياً حشاه تبغا. وأوقده ليستنشق منه بلذة بضعة انفاس قبل ان يدسه بخشونة بين أصابع (طلاع) آمراً اياه بقوله :

- (خذ . . دخن حشيشة الفقراء ليزول عنك الهم!)

ومع اول نفثة دخان بوغت (طلاع) بنكهة غريبة جعلته يسعل . وبعينين غشيتهما الدموع تفحّص (السبيل) بارتياب . الا ان الدرويش اختطفه منه ليعب منه انفاسا أخرى قبل ان يعيده اليه قائلا :

- (دخن . . . وترحم على روح شيخ الفقراء الذي خصنا منذ مئات السنين بهذا العقار المزيل للهموم!)

وازاء نظرة الدرويش النافذة واصل (طلاع) التدخين ، شاعرا بتفاقم احساسه بالضيق ، حتى مرت به لحظة آمن فيها بأنه موشك على الموت : فقد هجس بفقدان سيطرته على نفسه مع احساس مرهق بعدم الارتياح. وشعر بتسارع نبضه كأن قلبه موشك على الانفجار ، فغادر الكوخ دون وداع ، ملاحظاً نظرات دهشة كان يجابه بها كلما مر به شخص. وفي البيت هاله في المرآة احتقان عينيه فداخله شك من ان الدرويش سمعه ومرت عليه أيام كان فيها نهباً لشعور غريب بالاكتئاب مع ارق نغص عليه نومه . وكان لابد له في آخر الأمر من معاودة التوجه نحو الكوخ ليغدو بمرور الاشهر ملاذه الدائم :

فهناك يشفي غليله من حقده على العثمانيين الذين ضاعت بسببهم حياته الى الابد بالاستماع للدرويش وهو يثلبهم بشتى الوسائل، محدثا اياه في لحظات صفوه القليلة بحكايات مرت به اثناء تنقله بين البوادي والقرى يشيب لهولها الطفل في المهد . وفي الكوخ أيضاً يملأ صدره بذلك الدخان المخدر الذي يزيل عنه الهموم . . . هموم هذه الحياة الغادرة التي لاسبيل أمامه لأفراغها الا عن طريق امرأته : فينفس عن غيظه بضربها تارة ، او . . . انها عاهرة بطبيعتها: فكل تلك الركلات التي نالها بها قبل ساعة لن تمنعها عند عودته من ان تزحف نحوه بذلة لتلتصق به ، مذكية نار الرغبة

في جسده المنتشي ، اذ تستسلم له بصمت على بعد أشبار من ثلاث بنات لاشك انهن ينصتن بأسماع مرهفة لأدنى حركة تصدر عن فراشها !

استقبلته سدرة النذور بحفيفها المعهود ،فوقف تحتها لحظات مرهفاً السمع لصوت فلاحي شجي يصدح بـ (ابوذية) في الجانب الشمالي للنهر ، حيث ثمة نار موقدة تحلق حولها مجموعة رجال لاشك انهم اخر العمال الذين لايزال الاسطة «جبار» يحتفظ بهم بعدما اوشكت اعمال البناء على الانتهاء في منطقة السراي.

دفع الباب المظفور من القصب لتكتنفه ظلمة الكوخ المطبقة . وتشمم من فوره تلك الرائحة المخدرة، فاهتدى لموضع الدرويش عن طريق جمرة (سبيله) ، فسار في اتجاهه متحسساً الارض بقدميه ، متوجساً من ان تكون الافعى خارج كيسها . ولحظة جلس سمع الدرويش يهمهم بأصوات غير مفهومة أنهاها بجملة مبتورة :

ـ كنت . . . أعلم . . . انك ستأتين . . . تعالي . . . تعالي . . . سأعمل لك حرزاً . . . لايخيب

وانهى كلامه بضحكة شوهاء ختمها بأنين .

لقد سطل تماماً ! . . . وهذا امر جديد بدأ يثير دهشة (طلاع) : فرغم افراط الدرويش في التدخين لم يضبطه ولو مرة واحدة وقد تمكنت الحشيشة منه . الا ان الآية انقلبت في الفترة الاخيرة : ففي احد الأيام فوجيء (طلاع) بأمرأة مخطوفة الوجه تتعثر لفرط ارتباكها بذيل عباءتها وهي تمرق خارج الكوخ في اللحظة التي كان يتهيأ فيها للدخول . وعندما سأل الدرويش عن الأمر غطى هذا على حرجه باظهار انه تحت تأثير الحشيشة ، فخامرت (طلاع) الشكوك ، وأيقن انه راود المرأة عن نفسها . ومرت ايام تأكدت خلالها شكوكه تلك : فقد تغير الدرويش تماماً فأصبح يهذي تحت تأثير الحشيشة بأمور مخزية كشف عن مقدار فساده . ورغم ان (طلاع) لم ينخدع بتظاهره بالتدين ـ اذ لم يصادفه ولو مرة واحدة يصلي ـ لكنه لم يتصور ان يكون الفسق قد بلغ به درجة تجعله يتباهى امامه بشغفه بالغلمان ، فيسرد بالتذاذ جانباً من مغامراته عبر عشرات القرى والمدن التي مر بها ، وبشكل خاص مغامراته في (الكويت) التي يزعم انه عاش فيها أعواماً تعرّف خلالها بفرنجة علموه شيئاً من رطانتهم!

استل (طلاع) (السبيل) من بين اصابع الدرويش ليعب منه ملهوفاً أنفاساً متعاقبة جلبت الدوار لرأسه ، فأيقن ان الدرويش قد عبأ السبيل بحشيشة قوية من صنف (الزهرة) التي يستحصل من اول عملية نخل لمسحوق اوراق (القنب) المخلوطة بالمادة الصمغية المتجمعة حول البذور .

ـ لـ . . . و . . . لير . . . ه . . . .

انتبه (طلاع) للدرويش يهذي بأسم ما ، ففغر فمه مصيخاً السمع ـ ليره . . . الا تعرفينني؟ . . . فأنا . . . اعرفك منذ . . . زمن . . . طو . . . يـ . . . ل . .

(ليره) ؟ من يعني بها؟ تراها المرأة نفسها التي كاد يصطدم بها عند باب الكوخ ؟

كانت جميلة . . . جميلة بشكل ملفت للنظر . . . لعلها اخت (فزع) التي كانت مضرب الامثال في حسنها في الديرة قبل سنوات . . انه يتذكر الهمس الذي دار حولها وحول «عايد» الذي تربى معها في البيت نفسه . قد تكون هي ! . . . ولكن ماعلاقة الدرويش بها؟ لعلها زارته في كوخه هذا لعمل حرز ما . . .

لكنه شعر باهتمامه يفتر بهذاالامر وقد تمكنت الحشيشة من رأسه . حتى اذا ما مر وقت قصير جاهد ليتذكر الأمر الذي كان يشغله . . لقد . . . ولكن . . . ياه . . . هاهو ذلك الشعور العظيم بالانتشاء يغمره . . . انه يشعر بخفة غريبة في جسده . . . يا الهي . . . ماأشد شعوره بالسعادة! . . . ماأروع هذا الكوخ الذي يضمه مع هذا الدرويش النتن بأفعاه المستكينة في كيسها!

ـ مدد . . . يامولاي . . . مدد . . .

صاح (طلاع) بصوت بدا وقعه غريباً على سمعه، فانحسرت الحالة عنه لحظات . . . وطرف باجفانه الخدرة وقد تذكر الأمر الذي كان يشغله منذ لحظات . . . كان يفكر بـ (ليره) . . . وكان . . .

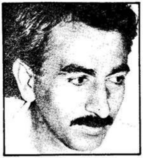
لكنه انتبه للدرويش يرطن بشعر لينهيه بجملة شتائم ارسلها بحق العثمانيين ، مثنياً ، دون سبب ظاهر ، على حسن اخلاق (الانكليز) . وبعد قهقهة مخنوقة تابع :

ـ كالملائكة . . . انهم كالملائكة . . . بيض . . . زرق العيون . . . تفوح من اجسادهم رائحة الجنة!

ومع نفثة دخان كثيفة وضعت (طلاع) على اعتاب غيبوبة جديدة سمعه يضيف بصوت غدا همساً :

ـ . . . ملائكة . . . انهم ملائكة سيأتي اليوم الذي ستراهم هنا . . . في ناحية الاسلاف!

الفصل الاول من رواية «العشاق»



■ عائد خصباك

لم ينظر عامر لضوء النهار الذي أطلّ من وراء نافذة الغرفة، نظر للحصان فرآه يشعّ بسحر غريب، وهو محاصر باطار الصورة المعلقة على الحائط جوار النافذة، يقف الحصان بجذعه القوي وقامته الرشيقة، وينظر له بعينين محتقنتين قبل أن تمر في جسمه رعشات قوية، أجهد عامر نفسه كي يخفي دهشته. كشّر الحصان عن أسنانه، وحمحم كأنما يقول: حان الوقت. وأخذ يضرب الارض بقوائمه المتصالبة، ويجمّع نفسه قبل أن يرفع ذاته ويدفعها مستعيناً برأسه يطوحه في الفضاء، ليغادر الصورة من بين إطارها المحدّد. تقبل عامر الأمر كلّه بهدوء كامل، وأراد أن يمر بيده حول عنق الحصان، أو يدفن رأسه في شعر العرف اللامع المسترسل على ضوء النهار، لكن الحصان يقف على قائمتيه الخلفيتين، ويأمره بأشارات من الرأس وهو يلوي عنقه، ويهدده بالسوط الذي رفعه بين حافريه الأماميين أن يتحرك، تلفّت عامر حوله، ورأى ان مساحة غرفته لاتعد شيئاً مقارنة بهذا المكان الذي وجد نفسه فيه فجأة، هنا ارتفعت قبة كبيرة، وفوق الساحة اماكن مخصصة للجلوس، وترتفع. شرفات من تحتها يتصاعد صوت طبول مجلجلة، كان الحصان يتابعه بالسوط الذي لايزن اكثر من ريشة بالنسبة له، وعندما مسّته أولى ضربات السوط، التهبت ساقاه، وكانت كما لو أنها أطراف مدبّبة لسكاكين حادة، فيجري بساقين شققتهما الجروح، ومن حوله يختنق الضجيج المتصاعد من أماكن لايشغلها أحد. كانت الارض لزجة، تفوح منها رائحة ذرق الطيور الطرية، وفكر عامر أن المكان لاينقصه الاّ دواليب مخصصة لهرس العظام البشرية، والشيء الذي أذهله، لم يذهله فقط وانما أسف له هو: أن الحيوان الذي يحبه، وعلق صورته على حائط غرفته، اختاره ضحية له، واستباح تعذيبه. بمن يستنجد هذه الساعة؟ باخته سميرة التي في مدرستها الان؟ أو بأخيه الصغير عصام الذي لاترتفع قامته الى مستوى رقبة الحصان؟ هل له ان ينادي على أبيه، فكيف له أن يستمع للنداء، بعدما أحاك له يوسف التهمة، وضبطها عليه ليقضي عمره في المعتقل. في أي زمان نحن! اذ كان لابد له من الطاعة، والحصان يدور على نفسه مع دوران عامر حول الساحة، يتابعه بالسوط الطويل من مكانه، وكان ضعيفاً عاجزاً عن الرفض، فلا مناص له من غير الطاعة، الا يمكن ان تكون البراءة المقرونة بالأدلة هي الطريق لوضع الحد لأشياء كثيرة، وتضع كل شيء في مكانه، لقد اخفاها يوسف، بالشكل الذي لم يستطع ابوه الدفاع عن نفسه، انها يجب ان تكون بداهة ملقاة في مكان ما، وعليه ان يجدها، من عليه ان يجدها غيره الان! وركض مندفعاً تحده جدران الساحة، ملقيا نظره تحت اماكن الجلوس، وقد قفز قلبه من مكانه. من الواضح بعد كل ذلك ان ساقيه عجزتا عن الاستمرار في الركض، وتغلب عليه اليأس، وأخيراً وقع نظره على ورقة، في مكان لايبعد كثيراً عنه، أراد أن يصل اليها، غير انه سقط كمن لم يتعلم المشي بعد، سقط على أطرافه الاربعة، وشعر بالسوط يضربه على ساقيه، كان أمراً برفع نفسه لمتابعة الجري، فرفعها متحركا باتجاه الورقة، وهو يسحب ساقيه

الضعيفتين، متمسكا كل الوقت بحدود الساحة، وكان يحسّ بتحرك الألم في بطنه، لكن ذلك لم يمنعه من الوصول الى الورقة، وعندما التقطها، رأي صورة يوسف، بأبتسامته الثعلبية، غير أن أصابعه جميعاً لم تبق فيها قوة تكفي لمجرد تمزيقها، فتركها تسقط على الارض وداس عليها بحذائه، وعندما التفت نحو الحصان رآه يرفع السوط عاليا في وجهه، قال برجاء: لا أستطيع، فليس من السهل أن تفعل ذلك مع شخص رفعوا له منذ ثلاثة أيام فقط زائدته الدودية، والفتحة التي أحدثتها المشارط الطبية لم تلتئم بعد. لكن السوط يواصل الضرب على ساقيه وظهره والصوت يتابعه، بسرعة، . بسرعة، فتابع الجري منهكاً تماماً، بعد ذلك انتشرت في الساحة بقع دامية، تلمع تحت ضوء النهار، وضع كفيه فوق مكان النزف في بطنه. في هذه اللحظة بالذات سمع النداء، هذه أمه:

ـ عامر. . عامر.

من الاسفل تصاعد الصوت فرفع يده عن بطنه. هذه الغرفة غرفته، أزاح ستارة نافذتها قبل قليل، نظر للحصان في الصورة المعلقة، فوجده عاد الى مكانه، لكنه مع كل ذلك لاينعم بالهدوء، القى نظرة عتاب الى الحصان الذي يواجهه واتجه ناحية باب الغرفة، لقد اختفت رائحة ذرق الطير، وتصاعدت رائحة الطهي في القدور، رائحة عطور نسائية، رائحة مبيد الحشرات الطائرة أو الزاحفة، أو لزيوت توضع لمحركات السيارات، أو من تلك التي تداهم انفاس المرء في المباول العامة. من الواضح ان صوت النداء الذي سمعه لم يجلب لنفسه البهجة والانشراح، فلم يجعله يملك أية قدره في استرجاع آماله، وفي الحقيقة، كان من الأفضل لو لم يناده أحد، سواء كان الصوت صوت أمه، أو صوت اي شخص آخر، لانه في حاجة الى الراحة، انه أشد تعباً مما كان في أية مرة من قبل، وجسمه كله كان ينسحق بفعل الألم.

كان وهو ينزل الدرج يسند نفسه على الحاجز، ويمسك به بيده اليسرى كما لو انه يفعل ذلك ليتفادى سقوطه المتوقع. كانت أصوات متداخلة لعدة نسوة مجتمعات يأتيه من جهة المطبخ، ولابد ان حركة نزوله جذبت انتباه الام، فجاءت بأقصى سرعتها تنتظره عند اسفل الدرجات، فسرت في جسمه قشعريرة بدت واضحة وهو يتوقف للحظة أرتجفت فيها اجفانه، هل تذكّر الحصان وما فعله معه من مفاجآت؟ ام انه فعل ذلك قبل أن يضرب الأرض بقدميه، ويجمّع نفسه قبل أن يدفعها ليخرج من الصورة التي لها إطار يحدده، ويمسك بالسوط، ويفعل ما يريد أن يفعله؟ لم يفعل شيئا أثر الارتجافة التي حصلت له، فقط تابع نزوله بقدم قوية يضع ثقل جسمه الى موطىء قدمه على الدرجة التالية، تتبعها الأخرى ضعيفة لايكاد يسمع لها صوتاً. كان ينظر اليها، آنذاك تشك هي أنه لاينظر اليها بالذات، وانما لشيء ما خلفها، فتلتفت باحثة عن موضع اهتمامه، وعندما لاتجد شيئا معيناً ملفتاً للنظر، تعاود نفس النظرة المتلهفة نحوه، وبنفس الشكل الذي بدت عليه وهي تقف أسفل الدرجات. كل ذلك حصل قبل أن يكون بمواجهتها على بعد درجة واحدة، هنا توقف مغمضاً عينيه، ربما رأت الأم انه فعل ذلك إما: من أثر بقايا النعاس الذي لم يطرد نهائيا، أو هو الألم الذي تحرك في بطنه نتيجة رفعه لزائدته الدودية، أو أنه فعل ذلك بسبب تفادي نظراتها المتفحصة القلقة فوق وجهه، المتمهلة عند أدق إختلاجة، والمرتجفة لأية إرتجافة جفن. قالت: انزل بكل حذر. . ألم يلتئم الجرح بعد؟ كان عامر قادراً الان ـ بعد أن فتح عينيه ـ من النظر اليها مجدداً، فيلاحظ القلق المتزايد الذي خلفته إغماضة عينيه واضحاً في بريق عينيها، وفي كفيها المشتبكتين فوق صدرها، ويقرر أخيراً، بدلاً من ان يقول أية كلمة أن ينزل درجته الأخيرة، وملامح وجهه لاتنم عن ان الاهتمام الذي يوليه لأمه هو أكبر من الاهتمام الذي اعطاه لقدمه وهو ينزلها، ولا شك انها فكرت انه لايقصد من وراء كل ذلك غير الهرب من مواجهتها، كما انها لاشك تعلم علم اليقين أن نزوله لم يكن استجابة منه لندائها المتكرر، وانما نزل من غرفته بدافع الفطور الذي عليه أن ينتهي منه. كانت الأصوات تصل اكثر وضوحاً، بل تصاعدت اكثر كلما طال غياب الأم عنهن. قالت: جميعهن قدمن هذه المرة لرؤيتك، وللاطمئنان على صحتك، جميعهن من الصديقات اللواتي يهمهن ان نكون جميعاً في أحسن حال، تعال الى المطبخ التق بهن وتناول فطورك. انه يعرف تماماً تفصيلات لم تعد خافية لكثير من مجموعة النسوة اللواتي عرفتهن أمه مؤخراً، وهي حريصة على توطيد صداقتها بهن، لايدري بأي

دافع من الدوافع ، ولكنها جاهدت لتلغي كل علاقاتها السابقة بمن تعرفهن ، ممن كن زوجات لأصدقاء زوجها ، أو من الجارات ، أو من اللواتي عرفتهن خلال مسيرة حياتها ، وتمسكت بهذا التغير الجديد ، لايعرف بالضبط في اي مكان التقت بهن ، وفي اي وقت بالتحديد ، ولكنه يعرف أنه - في الفترة الأخيرة - قبل أن يستأصل زائدته الدودية يسمع منها بنوع من الخجل في البداية ، وبشكل صريح فيما بعد ، اطراء لاحداهن ، أو مشكله تعاني منها الاخرى ، أو وصف حفلة جمعتها بهن ، حضرتها لمناسبة من المناسبات ، كان يحدث ذلك من حين لآخر ، ولكن بعد مرور فترة قصيرة من اعتقال ابيه ، عرف ان لقاءاتها كثرت وعلاقاتها توسعت ، وانهن غالباً ما يجئن الى البيت ، فعرف كل واحدة منهن ، خلال ايام مكوثه ، من صوت كل واحدة وما تحكيه ، كان يستمع اليهن وهو في غرفته ، فعرفهن تمام المعرفة ، للدرجة التي لم تعد بحاجة الى ايضاح من قبل اي أحد ، في المطبخ التقى بهن بوجهه الشاحب ، لقد أخذن جميع الأماكن فوق الأريكتين اللتين التقى طرفاهما في زاوية المطبخ ، وتركن له الكرسي يجلس عليه ، وهكذا كانت المنضدة التي تتوسط المكان تفصل بينه وبينهن ، وفوقها إنتشرت اكواب الشاي واكواب القهوة . كانت الأصوات تحمد الله لصحته التي تحسنت ، وكانت اسرعهن الى القول ماجده التي قالت انها قطعت كل تلك المسافة الطويلة من بيتها الى هنا بدافع أن يهدأ بالها ، ويخف قلقها عليه ، وهو يعلم انها لم تأت بغير سيارة زوجها الرسمية التي تستعملها لأغراضها الخاصة ، والسائق موجود رهن الاشارة ، سواء للذهاب بها لتسوق ما تحتاجه ، أو لتوصيلها الى محل الحلاقة كلما رأت شعر رأسها يحتاج الى تغيير في التسريحة أو في اللون ، أو عندما تجيء الى هنا . أما رجاء زوجة صاحب اكبر سوبر ماركت يقع في وسط المدينة ، فقد قدمت له هدية ، لقد جاءت مع ابنتها الشابة التي طردت من المدرسة قبل ثلاث سنوات بسبب رسوبها المتكرر في بكالوريا صف الثالث المتوسط ، فلزمت البيت دون ان تبحث لها عن عمل ، لأن أباها يرفض أن تشتغل في اية وظيفة مهما كانت ، لأن الثراء الذي ملكه بين ليلة وضحاها سيجعل من أحسن شباب المدينة يطلب يدها راكعاً ، ثم ما الذي تأخذه من الوظيفة قياساً بما يملكه ! كانت رجاء تعيد ذلك كلما سنحت لها الفرصة لجرّ الحديث الى هذا الموضوع ، على كل حال قدمت له الهدية دون أن تذكر هذا الموضوع امامه ، وكانت ملفوفة بعناية بورق ملون ، وهناك كتابة مطبوعة لم يدقق فيها النظر ، وطلبت منه أن يقبلها ، فأخذتها امه وهي تقدم لها وللاخريات المزيد من الشكر ، وقالت رجاء انها ترجو ان يعتبر الهدية صدقا في العلاقة ، وطريقاً لتوثيقها اكثر ، والاّ يساء فهم الموضوع كما حصل عن بعض من قدم لهم زوجها هدايا مشابهة ، فاعتبروها رشوة أو شيئا من هذا القبيل . ومضت تؤكد ان زوجها لايهتم بشيء اكثر من اهتمامه بالصدق في التعامل ، والصدق في تبادل العواطف والمحبة مع الاخرين ، والصدق في النصيحة . وقالت أن الكثير من الناس لايقدرون صدقه عندما يقول لهم أحياناً ، ان الصناديق التي في محله فارغة ، وانه باع كل ما فيها للمواطنين . ووجهت سؤالها اليه بالذات : الا يحتاج زوجي لوسام عمل ، بدل اتهامه من قبل البعض بأنه يخفي أكثر من نصف البضاعة عن الناس ، ليبيعها بعد ذلك بسعر آخر ، والمتبقي يوزعه لمن يحتاجه للوقوف الى جانبه في حاله ثبوت هذا التلاعب من جانبه؟ فقالت زوجة معقب بيع وشراء الأراضي والعقارات : كلام الناس لايرحم ، ومع ذلك لاتحملي همّا ، فالحقيقة واضحة كنور الشمس ، زوجك رب عائلة يكافح للوصول الى مستوى أفضل لأفراد عائلته ، ما الذي يريده الناس ! يجلس وينتظر لتتنزل عليه الثروة بقدرة قادر ، لا أحد يقدر العمل ، صدقيني . الجميع يفهمون هذا الأمر ، لذلك لاتخافي من شيء ، خاصة من مستقبل ابنتك لأن اي شخص يفهم هذه الحقيقة ، لايمكن ان يتراجع الذي يتقدم لخطبتها بسبب أقاويل أناس مغرضة أو حاسدة . قالت الأم : انني معك في هذه الناحية . والتفتت الى رجاء تهز لها رأسها كانما تقول لها : إطمئني . فتابعت زوجة معقب بيع وشراء الاراضي والعقارات وقد شجعها على ذلك عدم مقاطعة احد صلب الموضوع : لايتوقف الامر عند باب زوجك فقط وانما سمعت بأذنيّ من يتهم زوجي بأنه يدفع لبعض موظفي الضرائب لتمرير معاملات البيع والشراء ، بأقل ما يمكن من الدفع ، وانه من خلال ذلك ، يكسب الكثير من البائع والمشتري ، لعن الله كل من يحاول أن يسد سبل العيش أمام الآخرين . ماذا يريدون منه ، أن يظل صاحب المقهى الصغير الذي لايكفي دخله لسدّ إحتياجات

البيت المالية، وان لايخرج من المقهى كل الخردوات الحقيرة، ليعمل كل شيء من جديد، وان يكون اسمه معلقاً في الواجهه، وخلف الزجاج المظلل يطل مكتبه الانيق. لقد فعل كل ذلك بمساعدة يوسف شريكة وصديق عمره الذي يريد له كل خير.

قالت امه: أمل، هل تريدين المزيد من الكيك قبل أن أرفعه عن المنضدة. فهزت رأسها: لا، هذا يكفي. كانت أمل - وهذا هو اسمها - ابنة رجاء بدت مرتبكة وهي تجيب على سؤال الأم. فلماذا سألتها هي بالذات دون غيرها قبل أن ترفع الكيك والاكواب الفارغة؟ كانت أمل خلال ذلك كله تنظر الى عامر، وهو يعرف جيداً ان نظراتها لاتحيد عنه، ضبطها عدة مرات وهو يمر على وجهها بنظرة سريعة خاطفة، اما الان بعد أن تكلمت، ايقن تماماً كم كانت مصرّه على عدم ابعاد نظرتها، فاستوقفته، وترك النسوة يتحدثن ليبادلها نفس النظرة، ومع أنه كان على يقين من أن رأسها سيبدو صغيراً اذا ما خلعت نظارتها، فانه واصل نظرته ليلم بتفاصيل ما يراه بأقصى سرعة، لقد تمكن من القاء نظرة وافية الى عنقها الرفيعة، والى شعرها الأسود وقد رفعته الى الاعلى في عقدة صغيرة دون أدنى محاولة منها لتقليد موضه من موضات قص الشعر وتسريحه، ليس لانها بعد صغيرة على مثل هذه الامور، ولكنها كما يبدو له واضحاً ان مثل الاشياء ليس من صلب اهتمامها، بحيث لايخيل للمرء انها فتاة لاصف يأويها في مدرسة، ولا عمل تمارسه في مكان ما، وانها ليست ابنة ذلك التاجر يذيع سيطه اكثر مع تزايد ثروته. لماذا ينظر اليها؟ لماذا تستوقفه نظرتها؟ هل هي الشيء الاستثنائي الوحيد الذي يمكن عزله بشيء من القناعة عن كل هذا الوجود المرتبك الذي يصنع نفسه بمزيد من الدقة، ويحسب بحسابات مستقبلية كيف يوجد لنفسه موطيء قدم، حتى ولو كان على انقاض الاخرين؟ كان ينبغي أن يتحرر من هذا التيار الجارف، انه لمن المضحك أن تسيطر عليه فتاة تمر به، صنيعة من صنائع ذلك التاجر، أو معقب بيع الاراضي والعقارات أو صاحب معرض السيارات، كيف يدعونها تفلت منهم دون أن يرضعوها قطرة قطرة. كيف تترك هذه الفتاة لقمة سائغة للغير؟ كل ما في الأمر انها جالسة تستمع راضية بجلوسها معهن أو راضية بجلوسه، غير انه لم يستطع خلال الدقائق التي تمر منذ الفترة التي شدت انتباهه بنظراتها من التفكير فيها بأنها ستذهب الى البيت تنتظر الزوج الذي سيأتي بنفس راضية مرضية، وانها أنّى تلفتت فستجد ان الحاجة الواحدة التي يحتاج اليها البيت يوجد مثلها عشرة امثالها فيه، اكداس مكدسة فوق بعضها. في هذه اللحظة بالذات لم يتقبل عامر بصدر رحب صوت رنين الأساور في يديّ المرأة التي كانت في جلستها أقرب هن اليه، كانت ترفع ساعديها بين لحظة وأخرى، وتتعمد ان تسري الارتعاشة فيهما لتنزل الاساور الذهبية التي تغطي نصف الساعدين مجلجلة الى الكوعين. في البداية ظن عامر الأمر مجرد حركة لم يحسب لها حساباً، ولكن بعد تكرارها، كلما وجدت الحاجة لذلك، وربما لئلا تبقى معزولة، لايحسب لها حساباً، ولا تدلي برأي، مثلما هي الآن، وبالطريقة التي رأى كم كانت ارتعاشة الساعدين شديدة، والجلجلة التي سمعها، ايقن انها تعرض نفسها باللغة التي تفهمها، كانت تتعمد أن ترى الجميع، كما تفعل في كل يوم، منذ ان وضعت في ساعدها أول حرف من حروف الذهب التي لاحدود لها، تريهم ما عليها من مظاهر النعمة التي تتزايد. لم تتكلم هذه المرأة طيلة الوقت، ربما كان يكفيها ارتعاشة الساعدين، ولكنه يعرف انها لو تكلمت كما هو حال الجميع، فستتكلم بملء فمها، وبالشكل الذي يجعل فوق شفتيها رغوة كرغوة الصابون، ومع ان هذا لا يشكل عائقاً لها، لانها لو أرادت ان تتكلم لفعلت، وربما بالنسبة لها ان احدى المآخذ على من تجتمع بهن هي ان كل الافواه لاتمتلك نفس الميزة التي لها أثناء الكلام، ومع ذلك رغم ان احداهن لم تطلب منها المشورة أو التعليق، فهي غير مستعدة للحديث عن زوجها كما فعلت الاخريات، فالكل يتذكر سيارة التاكسي القديمة التي كان يملكها، قبل أن يصبح مالكاً للعديد من محلات بيع السيارات وشرائها، لذلك فانه عندما دعت زوجة معقب بيع الأراضي والعقارات بالخير ليوسف شريك زوجها والمموّل المالي له، رفعت هي صوتها فوق صوت زميلتها بالدعاء ليوسف ايضاً، لانه شريك زوجها في معارض بيع السيارات وشرائها. يوسف مرة اخرى!!

قالت رجاء: انها المغامرة يا عامر، فبعض الناس لايؤمنون بها، والبعض الاخر لايميل اليها، وبعضهم يقول انها لاتعلم اشياء جديدة، وهناك من يحاول ايقاف هذه المغامرات لترويج

مصالحه الخاصة، اما نحن فعلينا أن نختار، لذلك ركبها يوسف، ومثله فعل زوجي وكل الاخرين.

ولكي لايرد عليها تظاهر انه لم يسمع تماماً ما قالته رجاء، أو أنه لم يكن لديه الوقت بالرد عليها، غير ان الحقيقة هي انه لم يشأ أن يدخل في دروب لاتودي الى منافذ، ولأنه لم يشأ ذلك، لانه كان هناك شبه قناعات نهائية في اسلوب تلك المرأة، وفي اعتقاده انها خطيرة جداً لو أدارت دفة محل السوبر ماركت الذي يملكه زوجها، وانه لايمكن ان يتصور مبلغ الخراب الذي يحل لو أعطي لها زمام الحكم في مدينة صغيرة.

وأضافت رجاء: انهم يحصدون الان زمام المغامرة التي قام بها زوجها، فلديهم كل شيء، كل ما يخطر ببال أحد، خذ مثلاً انها تملك اربعة من اجهزة الفيديو كاسيت، وقس على ذلك، ولايتوقف الأمر عند هذا الحد، بل ان ابنتها أمل، وهي شاهدة على هذا الكلام، تذهب كل ليوم لتتجول في الاسواق، لاتشتري لنفسها فقط، وانما لآخرين قالت انها لم تعرفهم بعد، لذلك فانها تحتفظ بركام من الهدايا، قالت انها بدأت تبعثها لأشخاص، مع علمي انها لاتعرف أحداً، ومن تعرفهم من النساء، أعرفهن جميعاً، لأنهن صديقاتي أيضاً.

لم يستطع عامر أن يحتمل اكثر، لم يستطع التصور أن في جو المطبخ هذا كل هذه الالفة التي انمحت. هنا تذكرت ماجده شحوبه وهي تنظر اليه، ونصحته بتناول السوائل، أو أي شيء يمكن ان يغلى بالماء، أو ينقعه به ليسهل هضمه. فقبل نصيحتها بهزّة شاكرة من رأسه، وهكذا فانه لايدهشه أن تعاود المرأة التي كانت في مجلسها أقرب اليه ان تعود الى جلجلة أساورها قبل أن تقف، وانه لايدهشه ان يرى بعد طول هذه الجلسة بقايا الأثر الذي تركه الجدري فوق وجهها، الذي يقترب لونه من لون صدأ الحديد. ان المقدرة على الاستمرار في الجلسة تصير تدريجيا أضعف وأضعف، وبعد ذلك لايدري كيف يتصرف، وفي هذه اللحظة بالذات رفع الجميع انفسهم من ذلك القاع الذي كانوا فيه، والوحيد الذي استمر بجلسته هو عامر. أرادت رجاء أن توصل زوجة معقبة بيع الأراضي والعقارات في سيارتها فقالت ان بيتها قريب، وأخذت ماجده معها زوجة صاحب معارض السيارات، واعتذرت للجميع من انها لايمكن ان تترك السائق ينتظرها اكثر من ذلك، خاصة وان عندها اكثر من واجب يقتضي ان يبقى معها. وانفض الجمع.

قدمت الأم بعد أن أوصلت الجميع الى باب الخروج، وقالت له انها قلقه عليه، وسألته ان يأخذ جرعة الدواء بعد الفطور مباشرة، وذكرت له انها صعدت اليه عدة مرات اثناء الصباح، وما كانت لتكثر من الدخول الى غرفته لولا خوفها عليه، فقد أقلقها تصبب العرق من جبينه، وهو يتقلب من جنب الى جنب يئن ويتأوه، وفي كل مرة لاتتركه الا بعد أن يخلد الى السكون. قال: ماذا يفعل زوج ماجدة اذا ما احتاج لسيارته، هل يذهب ماشياً على قدميه لانجاز اعمال الدولة؟ قالت امه: يذهب بأية سيارة من سيارات دائرته، فكلها تحت امرته، اضافة لذلك فهو يقبض على راتب حسن من الدولة في نهاية كل شهر، بالشكل الذي يجعله معيشته مرفهةً، فهو يمتلك سيارة خاص، وانتهى من بناء بيت لعائلته، ليس بيت وانما قلعة، وجهزه بأحدث الاثاث المستورد، الستائر وحدها تكلف الموظف الصغير رواتبه لمدة سنة كاملة او اكثر، هذا الشراء السريع جعل بعض الاشخاص يمدون أذرعهم الاخطبوطية لكسب المزيد من الثراء، يساهم في فتح مكتب لبيع وشراء الأراضي والعقارات على أنقاض مقهى، أو يشارك سائق سيارة تاكسي قديمة لفتح معرض لبيع السيارات، لقد عرف اصول اللعبة. قالت: لو عرف احد أصولها قبله للعبها، فهل ينتظر أن يقوم بها من هو أهل لها، ليتفرج؟ قال: لأن ابي لم يبع ممتلكاته، راح ضحية الاخبار الكاذب ببيع البضاعة في السوق اكثر من السعر المقرر.

لأنه رفض أن يفعل مع من وشي به ما فعل مع غيره، عندما يشتري ممتلكاته تحت ضغوط الحاجة، وليبق البيت لأصحابه من دون ان يدنسه أحد. عندما قلت له لن يضيع حقك يا أبي، فلا بدّ أن يعود الحق الى نصابه وتظهر الحقيقة، قال: اسكت فانت لاتفهم اصول اللعبة، ما أخطرها، انها اكبر منك ومني، فكر فقط بالطريقة التي لاتجعل أحد يفكر بنصب الفخاخ في طريقك، لئلا تضطر الى ابطالها، كن مثل الجندي الذي يسير في حقل للألغام.

قالت امه: اشرب كوب الحليب الساخن قبل ان يبترد.

فشربه جرعة جرعة حتى فرغ منه.

وقالت له أمه: اشرب شايك، وخذ لك قطعة من الكيك

وكما لو كان أمراً عليه أن يطيعه، مديداً الى كوب الشاي على الفور، والاخرى الى قطعة الكيك، ولم يرفع عينيه الا بعدما انتهى من الاثنين، وعندما رفعهما كانتا مجهدتين. قالت: اتريد شيئا آخر؟ قال: لا.

في الايام الاخيرة، بعد اعتقال والده، بدت شديدة الاهتمام بمظهرها، بنوع الماكياج الذي تضعه على الوجه، او الالوان التي تختارها للملابس، فحالما تفرغ من أعمالها البيتية وتطمئن لكل شيء بعد أن تشرف على عملية ارتداء اخته سميرة لملابسها قبل الذهاب الى المدرسة، وبعد أن تهيء ما يجب أن يأخذه عصام معه، ليأكله اثناء فترات الاستراحة بين الدروس، تخلع عنها مريلتها وتدخل الى الغرفة، كما فعلت هذا اليوم بالذات، وقبل ان تأتي مجموعة النسوة، اللواتي إنفضت جلستهن قبل قليل، تتطلع في المرآة الى الجمال المتبقي في اتساع عينيها، وفي صفاء بشرة الوجه الذي لم تشوهه خطوط التجاعيد التي وجدت لها مكاناً في زاويتي العينين، فتدعكهما بالأصابع قبل أن تمشط شعرها، وترفعه الى فوق رأسها، أو تشده الى الخلف كما تفعل الان، أو تبقية مسترسلا كما كان البارحة، لهذا كان صعباً ان يعرف المرء هل تفعل ذلك من اجل يوسف، أم ذلك جزء من طبيعتها الجديدة لأن تبدو في أبهى صورة، فيزيد ذلك تألق شبابها الذي لم يذو بعد، ومن جانبها كان ذلك صورة من صور التعلق به الى أقصى حد.

قالت له: هل يريحك اكثر ان تغيّر من مكان جلستك؟

قال: لا.

وقبل ان تجلس أخذت قطعة من القماش، وعدلت من وضع الحشية الموضوعة في زاوية الأريكة، واسترخت في جلستها، ولاشك انه كان يفكر وهو ينظر اليها في تلك التحولات الغريبة، ولا شك انه توصل الى أن هناك أسراراً دفينة ينبغي أن توضح، متى دخل يوسف الى البيت لأول مرة؟ وتحت تأثير أية دوافع؟ في هذا الوقت بالذات وهي تمسك بقطعة القماش وبالخيط والابرة، تعطي انطباعاً، امام نظرتها المنكسرة في انها تعاني من وطأة ثقل شديد يجثم فوق صدرها. كانت بعض الشعرات التي لالون لها تتطاير ومن اماكن متفرقة لتسقط فوق جبهتها، أو لتنزل على الخدين محتكة بالانف، انها تعمل بجدية مبالغ فيها، وهي تغرز الابره في طرف قطعة القماش، وتستمر على هذه الصورة، وأخيراً ترتفع يدها حتى يتوتر الخيط فتتوقف، وترفع بصرها اليه. فتراه هادئا ينظر اليها، لم يجرؤ ان يتكلم، فيقول لها انه لن يسكت اكثر على ما تفعله، ومن جانبه عليه ان يقضي على وجود يوسف الغريب في البيت، متى بدأ ذلك بالضبط؟ هل خطط لهذه العلاقة، ان يكون لها وجود، قبل اعتقال والده أم بعد ذلك، وهل لعلاقتهما علاقة في موضوع الاعتقال، ليدخل يوسف الى البيت كما يحلو له؟ يأتي في الوقت الذي تكون فيه سميرة في مدرستها، وكذلك عصام، أما هو فقد غادر البيت الى عمله، اليس ذلك الاحتمال جائزاً قبل أن يستأصل زائدته الدودية ويمكث طيلة الوقت في البيت، الا يمكن انه كان يأتي آخر الليل بعد أن ينام الجميع ماعدا أمه التي تذهب بحذر لتفتح له باب الدخول، أمن غير المعقول انها فعلت ذلك مراراً قبل أن يمسك بالأمر مسك اليد، هل يستعيد عامر ماحدث في الليلة الماضية، أو في حقيقة الأمر أنه لايقفز في ذهنه كما هو حال الذكرى عندما تقفز في الذهن، لأن الامر يشغله في كل لحظة تمر، عند منتصف الليل، وبسبب آلام بطنه التي اشتدت تلك الساعة، خرج من غرفته، كان النور في الاسفل يتسلل من الشق بين الارضية وحدود باب غرفة أمه السفلى، فيبدد عتمة الردهة قليلاً، أراد أن ينادي أمه لتبدّد عنه بعض وحشته وألمه، لكنه لم يفعل، لأنه أراد أن يذهب اليها بنفسه، وقريباً من أسفل السلم، عندما وصل الى هناك، فتحت باب الغرفة فجأة، فصعقته المفاجأة قبل شعوره بأنه أمام كابوس مرعب انساه حتى آلامه التي نزل بدافع من محاولة تخفيفها، فنظر منهاراً الى الرجل الواقف أمامه، الذي ربما لم يفتح الباب بشكل عفوي، ولكنه وجد الفرصة سانحة لأن يعلن عن نفسه بدوافع لم يستطع عامر تحديدها بالفعل، فشعر ان ما يراه لايقدر على أستيعابه، وما يحدث بحاجة الى تفسير، لاشك ان خطأً ما قاد هذا الشخص الى هنا، ولكنها خرجت من الغرفة، قالت: انه يوسف. وهي تتجنب النظر الى عينيه، وقد مررت بشفتها العليا فوق اسنانها السفلى. قالت ذلك ببساطة، كما لو كان أمراً عاديا أن يمضي اي شخص في غرفة اي امرأة دون تفسير واضح، لا أحد تحرك من مكانه، ولم يحدث ان تكلم أحد بكلمة واحدة، ولكنه كان مستعداً لسماع اي كلمة من أي

شخص، وستكون بمثابة الجميل الذي لا ينساه، ليقول له أن هذه المرأة ليست أمه، وهذا الذي أمامه شيء آخر غير يوسف، وهذا الواقف هنا ليس هو. قد تكون الارض تزلزلت او تكاد، لكنه لم يفكر بما عليه أن يفعل، لم يكن هناك مجال للتفكير، كيف يستطيع المرء أن يلم بشتات الموضوع عندما يرى الام ترفع عينين مضيئتين وبريئتين، على الاقل: هل يستحق والده ما تقدمُه اليه هذه الساعة؟ وكان عليه ان يتحرك من جديد الى غرفته دون أن يفعل شيئاً، سحقاً. قال له والده لأن اللعبة اكبر منك ومني فعليك أن تنظر ولكنك لاتنظر واسمع ولكنك لاتسمع، ومصير من ينظر أو يسمع أو يتكلم كمصير من يقولها: لا. فما هذا الذي رآه وسمعه أو تكلم به، كان والده يشعر بنوع من التوازن والانسجام وهو يكلمه وكأن مايحدث له مفروض عليه بقوة لايردها أحد، فاستسلم للطريق التي أودت به الى باب المعتقل، قد يكون معه الحق، لذلك فان اباه حقيقة شاخصة، قد يشيح عنها من لايقبل أن يراها لسبب من الاسباب.

سحبت الام ابرتها بقوة فانقطع الخيط، فوجهت اليه نظرة كأنها تشكو له ذلك، وعندما تصلح الأمر، تميل برأسها الى الجانب ميلاً مسرفاً، حتى أن مقدمة شعر رأسها الذي تثبته بمشابك صغيرة، يتهدل بعضه الى الأسفل، امام عينيها، لكنه لايحجب النظر. هل كانت تتنقل دون ضبط داخل سورات المشاعر التي تنتابها، هل ذلك يرجع لتشعب الرغبات في النفس. قالت: انها ترجوه ان لايظن بها الظنون، فحرصها على صحته يجعلها لاتقدم له المزيد من الطعام، ورفعت نظرتها اليه. ربما كانت تريد ان تقول: قل لي ارجوك ماذا قررت؟ وبقيت أمامه نظرة منسحقة دون أن ترتد على اعقابها. أمام هذه البراءة الحالية، كيف تستطيع أن تكيف نفسها لوضعين مختلفين تمام الاختلاف، وضع فيه الزور والخديعة والخيانة. قال: هل ستذهبين لأبي في يوم الزيارة؟ كانت كل الاسئلة عن الموضوع ذاته. لم يستطع عامر أن يحول تفكيره عن كل هذا، وعندما عجز أن يستسلم للسكوت أثار طرف الموضوع مع أمه، وسرّه ان يرى إمارة الدهشة والضياع تستولي عليها، لم يعد في استطاعتها الصبر أو ترقب الرجاء، فالقنوط استولى عليها كل الاستيلاء. لقد شهد الحياة الذميمة التي كان يعيشها والده، كان يتخاصمان دائماً بسبب تطلعاتها المستحيلة، لقد عاشا ليعذب أحدهما الاخر، هو يعذبها بمبادئه وهي بدفعها له لاغتنام الفرصة، كما اغتنمها الاخرون. لقد سمعه مرة يقول: لايمكن ان اكون واحداً من اولئك الذين اعرف أساليبهم في التسلق، كيوسف مثلاً، ممن كان قبل سنوات ليست بعيدة، لايهمه أن يركب الباص دون أن يقطع تذكره، ليس لانه لايملك ثمنها فقط، ولكن لايعنيه أن يتهمه قاطع التذاكر بالغش والخداع، ان الاشياء تنمو وهي تبدأ من ابسط الامور.

قالت: كان دائماً يستشيط غيظاً من النعمة التي تأتي وتقف عند بابه، ترجوه السماح لها بالدخول، تصور انه يقول لها اذهبي فماذا سيقول عني الناس بعد مئة سنة! كان يبعد عنه النعمة بأفكار ليست واقعية، الدنيا تمشي بشكل وهو يمشي بشكل آخر، في يوم ما دخل الى دكانه رجل من اولئك الذين يريدون أن يحصلوا على كل شيء قبل أن تتساقط الحمم فوق الرؤوس، وقال له: تريد ان تعيش؟ ومع أن هناك نوعاً من العلاقة تربطهما، الاّ أن اباك ظنه جاء لاغتياله، فكر بذلك بسبب هواجسه وبسبب اعطاء الاشياء حجماً اكبر من حجمها الاعتيادي، قال الرجل: خذ هذه الرزمة من الاوراق المالية كمقدمة، واعطني البضاعة التي ستستلمها من المخزن، ولك نصيبك من الأرباح واكثر، وسنساوي الامور بالشكل الذي لايلفت نظر المواطنين، أو العيون التي تبحث عن المشاكل. لكنه رفض، قال والدك: كيف تسمح لنفسك ان تحدثني بمثل هذا الامر؟ قال الرجل: اسمح لنفسي لأن ذلك يتوقف على الكيفية التي تنظر بها، فأنت هنا، بالشكل الذي أريده منك، تأتيك الثمار بنفسها اليك بدل ان تكون كوسيط لبيع السلع على الهامش، وانت هناك، لاتأخذ الاّ ما يسد أحتياجات العائلة الاّ بالكاد. ولم يستجب والدك لنداء الرجل الذي يعرفه، حدث ذلك عدة مرات، لقد كان يعتقد ان شرف العالم يتوقف على قراره، ناسياً أن هناك ممن يبيعون البضاعة نفسها، ويتسلمونها من المخازن مثله في موعدها المقرر، وناسياً ان بعضهم يتخاطفون البضاعة بأسعار مضاعفة مع تقديم الشكر، أما هو فلم يشكره أحد، وبدلا من ذلك انتهى هذه النهاية المريعة، فسار الى المعتقل وهو يحمل رزمته المؤلفة من الفضيلة ونكران الذات وعدم الخداع، لاحظ الفرق بين الاثنين! وفي النهاية من هو

الـرابـع؟ الـذي يجعل قلبك يخفق ودّا عند الاصغاء اليه، خاصة عنـدمـا يخلط كلامه ببعض الجمل التي حفظها عن ظهر قلب عن المبادىء السامية، والشرف، وحق تقرير المصير، الى آخر ذلك.

شعـر عامر بدافع قوي الى إيقـافها عن الاسترسال، فقام من مكانه، قالت امه: لماذا نفكر في الامور المزعجة؟ علينا إصلاح الامور، قبل أن يدمرنا السيل الجارف.

وحمل نفسه فوق خطوات متباطئة على نحو غريب، فلا بد أن يكـون هنـاك ما يحـز في نفسـه، فلم تجبـه امه ان كانت ستذهب للزيـارة أم لا، وهي تحتـاج الى اكثـر من حاجتها للمال وشعورها بالأمان، هناك الكثير مما يحتاج الى تفسير، ولكن يبدو أنه بوغت في هذا الموضوع، اذ لم يكن على استعداد لمناقشة ماهي بحاجة اليـه. كان ذهنـه اكثـر اضطـرابـاً وتشـويشاً الان اكثر من أي وقت مضى: هل يفهم ان انوثتها أخذتها مرغمة في بحثها عن الرجل، سواء كان يوسف أو غيـره، هل هي نوع مزيف من النسـاء أخذتها شهـوة الصعـود على اكتـاف الغير وعلى أنقاضهم، رجل فقد كل القيم في ثيـاب امـرأة. هل هي البتــول التي لاتـرفـع الاّ عينين خجـولتين، فيهمـا ضيـاء الـروح، وجـلالها السني الذي لايفعل الانسـان أمـامـه شيئاً الا ان يركع. هل هيَ الأم التي تسعى لابعاد عائلتهـا عن شقـاء عالم مرير؟ مع من الحق؟ الان بحاجة الى من يمسك به ويأخد بيده، فماذا عليه أن يفعل؟ في صالة العمليات، تحت المشـارط التي استأصلت زائـدتـه الدودية، قالوا له لاتفعل شيئـاً، ما عليـك الاّ ان تستلقي بهـدوء، فاستلقى بهـدوء، يضـاء السقف بالمصـابيـح التي تغشي بصـره، فكادت تحجب عنه رؤية صفـوف من المشـارط، وزجـاجـه يملؤهـا الـدم معلقـة، وحقنة المخـدر قبـل أن يغـرزها الطبيب في طرف إبهامه، قبل أن تتناقله الايـدي. أنسحب عامر الى غرفته. وكان اشبه بتقهقر جندي من أرض المعركة قبل انهزامه الاخير.



اسلحة الليل

ـ حكاية

فيركور

■ ترجمة بكر الحلو

■ مقدمة

هذه هي الرواية الثانية التي تترجم الى اللغة العربية عن الفرنسية لفيركور.

أما الرواية الأولى فقد قام بترجمتها وحيد النقاش وهي «صمت البحر». وفيركور هو أحد الكتاب الذين أسسوا داراً للنشر سموها «مطبوعات منتصف الليل» لاصدار الكتب والنشرات التي تقاوم الاستعمار الألماني خلال الحرب العالمية الثانية. ويبدو أنهم اتخذوا أسماء استعارة خوفا من بطش النازية. وفيركور ليس تبعا لذلك الاسم الأصلي للكاتب، واختفى هذا الاسم بعد أن أصدر عدة روايات وعدة مقالات ذكرت في طبعة رواية «أسلحة الليل»، وكان الناشر دائما هو نفس الدار «مطبوعات منتصف الليل».

روايات		نبذات	
ـ صمت البحر	١٩٤١	ـ آلام بلدي	١٩٤٤
ـ المسيرة الى النجم	١٩٤٣	ـ رمال الزمن	١٩٤٥
ـ الحلم	١٩٤٣	ـ صورة لصداقة	١٩٤٥
ـ أسلحة الليل	١٩٤٦		

ثم ذكرت رواية كانت في سبيلها للظهور حينئذ تسمى «عيون النور» أما قصة «أسلحة الليل» فهي قصة بسيطة تكشف عن أساليب الألمان في تعذيب اسراهم نفسيا وبدنيا، وقد تناول الكاتب ذلك ببراعة فائقة بكلمات بسيطة تصور بصدق المشاعر والأحاسيس التي يحس بها السجين في المعتقل كما يبين انفعالاته ورد الفعل عنده بعد أن يعود الى وطنه وقد تحطم جسمانيا ونفسياً، ومحاولة أصدقائه لاخراجه من الاحباط الذى غاص فيه حتى بعد عودته الى أهله واصدقائه.

وأرجو من القارىء بعد قراءته لهذه القصة أن يعود لقراءة الصفحات الاولى فيجد أن كل كلمة وكل جملة ـ وان بدت غير مترابطة ـ لها موقف معين في سياق الحديث. ويبدو أن الكاتب قد عاش تلك التجربة وقاساها. فصورها بصدق يفوق كل تصور.

■ المترجم

هل هذه حكاية كاملة في حد ذاتها؟ أم أنها الجزء الأول لقصة طويلة؟ ليس أنا الذى يستطيع الاجابة - ليس بعد. وليس هناك مانع أن افكر يوما ما، بأنه يجب على أن اكتب بقيتها. أحب أن أقول: أتمنى أن يكون ذلك ليس من أجلي: من أجل بطل حكايتي. عندما سطوى الصفحة الأخيرة، ربما سيقال: ولكنك تخليت عنه! نعم تخليت عنه. ماذا أفعل غير ذلك؟ ماذا كنت ستفعل أنت نفسك؟ ان طبيعة الجريمة التى ارتكبت ضده لم يعرف العالم أبداً لها مثيلا.

كيف ننقذ الضحية أيها الزمن العصيب! ان بشاعة الجريمة الجهنمية أن الضحية لايمكن انقاذها. لانستطيع الا أن نشاهد عاجزين جهودها المؤثرة وآمالها وفشلها. ألن نتغلب على ذلك مستقبلا، آه أتمنى ذلك. أتمنى ذلك - بكل كياني - ولكن، اليوم لاأعرف ذلك، لأنا ولا أى انسان يستطيع لها شيئا. اللهم الا نفسها. هى فقط. لن يكون هناك أسعد منى لو استطعت يوما أن أتناول القلم مرة ثانية حتى لوتحتم على أن أهز غفلة العالم كله، وأسرد مراحل الشقاء.

أوريديس

انى أتساءل ألم أكن أستطيع أن أتنبأ باهمية ذلك منذ اليوم الأول. لا، دون شك. فعندما ندرك الأشياء نندهش لأن كثيرا من الدلائل تخدعنا. هكذا عندما قص بيير شعره. اليوم يبدو لى ذلك واضحا عند التفكير فيه. ولكننا جميعا أنبياء صالحين بعد فوات الأوان.

واذا كنت قد لاحظت أن شعر بيير طويل فذلك بصعوبة. هذا الشعر، مع ذلك. يوم حزين. أولا صدمة وجود اسمه «كنت لأتمنى ذلك» فى تلك القوائم المكتوبة على الآلة الكاتبة المعلنة في مهب الريح، حيث اصطدم الأمل الكبير والرفض الصبور. بيير كانج، من ليزاردريو[1]. وبعد ذلك صدمة عدم استطاعتي معرفته. هذا اللون: خليط من الرماد والنشارة. هذه النحافة التى لاتعقل، وهذا الوجه المقتصر على أذنين شفافتين، ذو أنف ممدد على عظم فوق فم لاشفاه له. عينان فى محاجر محفورة، مستديرتان وثابتتان، صافيتان وغامضتان، يعلوهما شعر أكثر شقرة، باهت أكثر مما قبل. ولأنه طويل ولكن متفرق لدرجة أننا نرى فروة الرأس كلحمة نسيج سجادة قديمة، فهو يبين بوضوح اكثر كذلك كم تحتم على هذا الوجه ان يعيش بين الحياة والموت.

وعندما رآني ابتسم. لم أعرف حتى ابتسامته. أين تلك الأسنان اللامعة؟ نهض من معقده. انفرد جسمه الطويل الهزيل المتصلب بطريقة غريبة، وكان فى بيجامته يشبه شخصية خيالية لأحد هذه الأفلام الالمانية السوداء في العهد الماضى، ذلك الكائن الحى الذي صنعه دكتور خرافى من أعضاء الأموات.

لم أعد أعرف ماذا أقول له: لم يعد فى امكانى أن أخفى اضطرابى عنه. كان يبتسم ولكن ابتسامته لم تمتد حتى نظرته. ظلت عيناه مستديرتين شاردتين وشفافتين دون أى رد فعل، قليلة التعبيره، وتظهر احساسا غير واضح، ربما احساس بالحسرة، شبح حسرة قديمة.

قد وصل لتوه. وضعنا الخطط، لا: وضعت الخطط. وفى ذلك لم أعرفه ايضا: هذا التردد، واستسلام ارادته بين يدي ليس معناه أن ذكاء بدا لى أنه انخفض، فقد كان يجيب على أسئلتى بحماسة حادة جدا كما كان فى الماضي. ولكن أهذه هى التلقائية والحماس النبيل والتفكير القاطع الذين كانوا يدهشوننا؟ يبدو أن عزيمته لما يريد أصبحت جهدا فوق طاقته.

فكرت أنه يرغب في الذهاب الى بلنماش باسرع ما يمكن. هل كنت لاأعلم كل ما يمكن أن يجده هناك؟ أقول، - متأكد -

لأني اري وجهه يضيء .

ـ ساعمل على اختصار كل هذا . لن ننتظر ذلك القطار المخصص للمنفيين البريتانيين[1] . متى تريد الرحيل؟

ولكني لم أجد في نظرته، من كل سماته الا حسرة أكثر قليلا . قال بصوت متردد وخافت متى؟ ثم رمقني بعين طائر ليلي .

ونطق في تلعثم مؤلم عدة أسئلة متتابعة متقطعة : أتظن . . متى تعتقد . . هل ينبغي . . . وحينئذ سمح بمرور عدة ثوان في صمت ويبدو أنه تغلب على نفسه وقال أخيرا : «أتظن أنه يجب أن أذهب الى هناك؟

اندهشت قائلا :

ـ «لاأعرف، لست مطالباً بشيء . يبدو لي . . . »

وفجأة بدت لي عيناه متعبتان جدا . ولم أعد أعرف ماذا أقول . وفكرت «ان ارادته مريضة» ثم تخيلت فجأة أنه يسالني عن أخبار كل النـــاس، ـ ولكن ليس عنهــا، أدهشني هذا الاستنتــاج . كنت أعلم، أنا، أنها على ما يرام، ولكن هو؟ وكان يمكن أن تختفي، هي كذلك، مع كثير من الآخرين .

أسـرعت أواجـه عينيـه . وبـدا لي أني أقـرأ فيهمـا نداءا مؤثرا للغاية، وفكرت فجأة : «انه لايجرؤ، انه خائف ـ كم أنا غبي ! ! ـ انه خائف أن يعلم ربما . . . قلت :

ـ «ان نيكـول بخير . لقـد كانت رائعـة، حتى اليـوم الأخيـر . لم تتغير . وستجدها كما عرفتها، آخر مرة .

مع ذلك فكرت محدثا نفسي : ربما أكون قريبا جدا من ذلك، هل مازال يحبهـا؟ لم يقـل أبـدا أنـه يحبها . وفكرت كذلك : انها تحبـه دائمـا بالتأكيد، ـ أكثر مما قبل وتذكرت سلوكها المؤثر بعد القبض على بيير . انهـا لاتـريـد أن تظهر شيئا من ياسها، ولكن ارادتهـا كانت ضعيفـة أمـام نوع من تشتت الفكـر المؤلم، كانت تحـاول أن تخـدعنـا بتعبيـرهـا البشوش وحيوية حركاتها وسلوكها الـرزين ـ ولكن أيـامهـا كانت نسيجـاً من النسيـان والاستخفـاف والاحتقـار والضيـاع التي يمكن أن تثير الضحك اذا لم تكن مؤثرة تغلبت على نفسهـا قليـلا قليـلا، وخلقت لنفسهـا صفـاءا غريبا ذا جوهر معنوي يشبه كثيرا الايمان . وعندما كانت أخبار معسكر هو شزوورت تنـزع منـا كل أمـل تقريبا كانت تظهر رباطة جاش أكثر من أي واحد منا . لم تؤمن أبدا بموت بيير .

ـ ستكون سعيدة أن تراك .

واستطردت :

ـ انها واثقة من نجمك .

ولاحظت بييـر بفضـول، ولكني لم أر شيئـا او بالاحـرى . . . نعم ليس هناك أي تعبير، وهذا ليس أقل دهشة من تعبير غير منتظر .

كان ينظـر الى دائمـا دون أن يقول شيئا، واذا كان يجيب على كلامي بابتســامـة مبهمـه فهي لايمكن أن تشبه ابتسامة تأدب، ـ أو دليـلا على المجـاملة، وكان هذا بالتأكيد آخر شيء أنتظره منه في هذه المنـاسبـة هل هذا هو كل الصدى الذي أيقظته ذكرى نيكول عنده؟ بدأت أخاف عليها .

قلت :

ـ طبعـا سيكـون لك كامل الاختيار . اذا اردت أن تقيم في باريس بعض الوقت . . مع أن، من أجل صحتك . . .

ثنى جبهتـه وتحـركت عينـاه في تجويفهما كعيني حيوان قلق . نظـر لأظفـاره (لاحظت شكـل أصـابعه الغريب وطعنت في قلبي بسببها) ثم نظر الى الباب، كأن شخصا دخل، ثم الى من جديد . قال، وكان الصمت يقطع نهاية كل جملة وتوحى كل كلمة بالحيرة قال كاعتراف بالتعب المضنى .

ـ في باريس . . لاأعرف . . سافعل ما ستقرره . اني سلمت امرى لك . ويبدو أن هذا الكلام قد خفف عنه .

قلت وأنا أخفي دهشتي :

ـ حسنـا . . . استـرح ثمـانيـة أيام، هنا أو عندي، بيتي هو بيتك، انت تعرف ذلك . ثم وبقدر ما ستسترد من قواك سنتصرف .

قال بحيوية :

ـ هنا

استـولى القلق مرة أخـرى على نظـرتـه ولم أفهم شيئـا منها ولكني أخذه على راحته، قلت له :

ـ ربما أنك على حق، هنا ستتغذى أفضل وستسترد قواك بسرعة .

ابتسم ووجه لى نظرة اعتراف بالجميل، أرى جيدا أنه لم يخدع فى ذلك. فكرت معزيا نفسي. هيا، ان لديه وسائل ادراك حساسة دائما.

اتفقنا على اللقاء فى اليوم التالى، لأحضر له بعض الملابس. ثم تركته، حتى يستريح عندما يجد نفسه وحيدا، وان لم يظهر شيئا من ذلك. ولكن ولو أني قليل البديهة، فان لدى ما يكفى لأحس تلك الاشياء.

وجدت أنه يشبه طائر النورس. اندهشت لأنى لم ألاحظ ذلك من قبل. بينما كان يلمس وينظر ويتحس بفرح تحزنك بساطته احدى بدله القديمة من قماش التويد وبيجامته الطويلة التى تشبه غطاء الخيل. ولاحظت ايضا مندهشا أن هذا الوجه الجديد الذى كنت قليل التعود عليه بالضرورة يبدو لى أنه قد تغير منذ أمس.

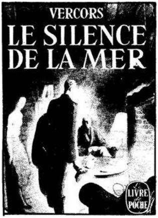
قلت لنفسي فجأة: شعره... كان طويلا بالأمس. قصه حتماً هذا الصباح، قصير جدا، تقريبا بالموس، وهكذا كان يشبه كثيرا كل هؤلاء الذين يتجولون كالأشباح المجهولين في صالونات الفندق الواسعة. كان شعره قصيرا، لالون له ومفرق وهذا يعطيه حقاً هيئة طائر البحر.

اختفى عدة دقائق ثم نزل مرة أخرى يرتدى ملابسه كما كان يفعل فيما مضى. وهذه الملابس المالوفة تبرز نحافته البالغة. كيف نعتقد أن له دائما هذين الفكين الجامدين. وهذه الرقبه القوية. كيف نصدق أنه تعدى سن الثلاثين بقليل - كان ينزل السلم مستندا على الدرابزين. تبدو قدماه ضخمتين عند نهاية سروا له الذى تكشف طباته غير العاديه عن ساقين هزيلين. وأصبح سيره غير ثابت، مهتزاً غير منظم، كما لو كان خائفاً. حتى ذراعيه في أكمامه الواسعة استسلمتا لحركات غريبة، كما لو كان عليهما أن يعيدا التوازن الواهن لهذا الجسم المسكين.

ذهبنا نتناول كأسا فى المقهى الصغير المقابل، من الجانب الآخر من شارع سيفير وكان هذا بمثابة تعبير عن الحياة. انتصار كذلك، - تشغي.

قال بيير:

- إعتقدت أنهم شحنوك أنت كذلك.



غلاف كتاب «صمت البحر»

قلت في نفسي هذا حق (وهذا التفكير الواضح بدا لى غريبا) حقا انه لم يستطع أن يعرف شيئا. وخيل لى أن من الغريب أن أسرد له الموضوع فى نفس الأماكن. شيء غريب وطبيعي فى نفس الوقت.

دار الزمن دورته بهدوء فى الفضاء وجمعنا أمام نفس المائدة الصغيرة المستديرة وقد حي البيرة اللذين كان يجب أن يكونا منذ سنتين خلت، عند لقائنا الذى لم يتم بطريقة مفجعة. فى ذلك اليوم لم يتم الهدف المقدس فى الواجهة الزجاجية لمحل كوداك على ناصية الشارع. وهذا أنذرني بالخطر. ذهبت وجلست مراقبا فى محل تبغ صغير على الرصيف الآخر.

أقول الحق، كنت لاأعتقد أن هناك خطرا كبيراً. لم يكن هذا هو الانذار الاول. ومع ذلك كنت أراقب بيير، زعيمنا، لأنذره، لم يكن لدى الوقت لأعمل شيئا. كان من المحتم أن يقبضوا عليه فى نفس المحطة عند هبوطه من المترو.

وكان وقتى ضيقا للغاية حتى ألمحه بينما تركوه يعبر بشراسة الخطوات القليلة بين آخر درجة فى السلم والعربة السوداء (آه! انها كانت تنتظره اذن..) رأيت الاعتقال الجماعى المفاجيء الذى تم فى نفس الوقت فى محل المشروبات حيث كان يجب

أن أقابله. الهام جعلني أنهض وأذهب بغير اكتراث حتى محل حلاق مجاور وجلست لأحلق ذقني. خيراً فعلت. فقد علمت فيما بعد أن الأعتقال الجماعي امتد الى كل مقاهي ضواحي المدينة والى كل الرجال على الأرصفة.

كان بيير يتأمل مدخل المترو ويصغي لبائعات الصحف وهن يصحن، ـ واحدة منهن تصيح (أكان هذا عن قصد؟): التحرير! هذا المساء! العالم! الحر[1] ! كان يلاحظ هذه الحركة السلمية، ـ دون ألمان، دون تهديد. قال: من الصعب أن نصدق هذا. لم أعرف اذا كان يتكلم عن اللحظة التي تعيشها أو عن اللحظة الأخرى التي يفصلنا عنها عامان. نظر ليده اليسرى التي أزعجني من قبل منظرها. قال مرة أخرى: من قبضوا عليه بعدي؟

قلت مبتسماً:

ـ لاأحد، وأنت تعرف ذلك جيدا.

رمقني. لاأستطيع أن أصف تعبير وجهه. في الحقيقة لم أفهم هذا المزيج من الشكر وعزة النفس والفرح العميق، وكذلك الضيق والتمزق الذي لم أستطع ادراكه حينذاك، ـ رغم أني اضطربت لهذا حتى أعماق نفسي.

قال وهو ينظر مرة أخرى ليده المشوهة.

ـ كيف كنت أعرف ذلك؟

ولكنه نطق تلك بخجل في سذاجة مصطنعة دون غرور من يرغب أن يمدح.

قدمت له وجبة دسمة.

ـ أتظن أننا لم نعرف شيئا؟ كل شيء معروف عن السجون علمنا دائما كل شيء الاحتمالات، المقابلات، الضعف، البطولة. كيف تقول أننا جميعا قد هربنا؟ ان أمننا كان يتطلب منكم الصمت أمام الجلادين. في نهاية اليوم الثاني. القيت بنفسك من النافذة، واذا لم توجد تلك الفرندة المباركة لم تكن أنت هنا الآن، واذا لم تكن شجاعتك لم أكن هنا كذلك، أنت ترى أننا نعرف كل شيء.

كان بيير ينظر مباشرة. على الأرض كان طفل يدفع عربة صغيرة.

همس بيير:

ـ القيت بنفسي خوفا من التراجع:

كان يلاحظ الطفل الذي يتظاهر بتفريغ عربته، ثم ملئها، لقد مزقوني من قبل تقريبا ثم تركوني ست ساعات في زنزانة. لك أن تتصور الباقي. عندما جاؤا يبحثون عني، خشيت أن أضعف.

ادار وجهه وركز على عينيه، لأول مرة، نظرته القديمة ووضع كلامه:

ولكني لم أفكر فيك مطلقا. تعمقت نظرته في عيني: لم اكن افكر الا فيهم، في الجلادين، فيهم وفي نفسي، فيما يريدون أن يفعلوه بي. ادار رأسه ورأيت ركني شفتيه الشاحبتين يرتعشان قليلا، بدت عيناه غائرتين أكثر جامدتين مظلمتين لم يكن لديهم الا رغبة أن يجعلونا نتكلم. لم يكونوا فقط رجال بوليس، كانت هناك لعبة أخرى تنطوي تحت ذلك. لعبة مدبرة وقاسية وحاقدة. رأس مال هذا اللعبة هو أرواحنا. توقفت سيارة ضخمة أمامنا. خرج منها جندي، قليل السمنة، ومتهاون، على كمه أربعة شرائط، ذهب ليشتري صحيفة. كانت في السيارة سيدة تنتظره، شعرها أشقر مسترسل، على طريقة هوليوود، ذات تعبير متكبر ممل. استطرد «بيير الحياة أو الموت، هذا شيء قليل، أعني حياتنا التي نتمسك بها قليلا وكذلك حياتكم. هذا واضح جداً لهم. منذ ذلك اليوم أدركت ماذا يسعون اليه». القى علي للحظه نظرة تشبه نظرة طائر يجرى «هل عرفت فكرة عملهم الشيطاني؟ خاطرت قائلا:

ـ اتريد أن تتكلم عن الابادة. . .

ـ اوه! الابادة. . .

قاطع كلامي ولكن بطريقة هادئة مسترسلة، وبحركة من يده الهزيلة أبعد الكلمة «الميت ميت. واكثر من ذلك، أحياء أو موتى، رجال مثلنا مازالوا شيئا ما، شيء ما لايوقفه الموت أبدا وهم يعرفون ذلك جيدا» قال ذلك سارحا بتفكيره ثم قال وهو ينتزع الكلمات بقوة أكثر وبصلابة جافة عنيفة انهم يعرفون ذلك جيدا. كل ما كانوا يريدونه هو أن يجعلونا ضعفاء فالضعيف ليس له شأن. رفع نحو السماء أنفاً ذا بشرة رقيقة نرى خلالها بوضوح أين ينتهي العظم وأين يبدا خيشوم الانف رمشت عيناه قليلا في

الضوء «لاأتحدث عن الجسد، الجسد الضعيف اما أن تموت بسببه واما أن تشفي» ابتسم وقال: «البرهان مالم يحطموه بانفسهم هدمه سقوطي. وخلاف تلك اليد المحطمة تماما استرد باقي جسمي قوته بطريقة طبيعية أو يكاد» توقف وفمه مفتوح قليلا واسترسل: هل الوشاية باسم أو عنوان؟ أوه! انى أتساءل لو كان ذلك له أهمية كبيرة حقا لهم، أتساءل لو هذا يهمنا نحن أنفسنا.» صحح بهدوء «لاتخدعوا أنفسكم أنتم تفهمون جيدا أن.. ولكن» واستطرد دون تغيير في حديثه. مد أمامه أنفه الرقيق، عيناه مستديرتان، حقا يشبه طائر النورس.

كل شيء كان محتملا، الوشاية أو عدمها، كانت تلك هي المعركة. من ينتصر، حتى ولو كان محطماً، يظل كما هو تماماً ولكن من يتقهقر.» أدار نحوي وجهه المضيء بابتسامة رزينة وقال ببساطة «لم اعطهم شيئا ولكنى أتساءل ماذا يمكن أن تصبح حياة من يخون زملاءه، انه شخص ضعيف، والكائن المحتقر في عيني ذاته ضعيف والموت أفضل مائة مرة.

فكرت في العديد من زملائنا الذين تخلت عنهم أعصابهم وايضاً في نفسي وفي السؤال الذي وجهته في أحيان كثيرة الى نفسي وعدم قدرتي في الاجابة عليه.

اوعزت اليه:

- الست قاسيا جداً؟ ان الضعف ليس بالضرورة برهاناً...؟

قاطعني بلهجة عرفتها لأول مرة، ورأيته يسترد هذا الكبرياء الأبي، وهذا التعاظم الشامخ، لماذا؟ هذا الكبرياء الذى كنت اتوق لوجوده دون جدوى منذ يومين.

- أوه! انى أتحدث عن رجال مثلي.

لم أتسلم رسالة منه، ولكنى كنت لاأنتظرها لقد أودعته القطار في ١٥ يونييو وقد طمأنتني كلمة مختصرة من جان جاك عن وصوله، قالي: كل شيء يسير كما ينبغي. وفي بلنماش وجدوا أن بيير أقل تمزقاً مما كنا نخشى. كان يتقدم كل يوم جسمانياً. وصدمت قليلا لهذه الكلمة: أكان هذا تحديدا مقصوداً، ويبدو أن حاشية الخطاب كانت تؤيد ذلك. فقد كتب أخوها: نيكول سعيدة، على الأقل بقدر ما تستطيع. سلوك بيير غريب نوعا ما.

حقاً لم يكن هذا مفاجاة لي، ولكنى كنت حزيناً. كنت أعتمد كثيراً على هذه العودة، خاب ظني وأصبحت قلقاً. ثم ان كل ذلك أبعدني قليلا عن التفكير، بينما كنت أتخلص بفارغ الصبر مما يحتجزني في باريس. أخيراً رحلت الى اقليم بريتانيا لأستقر في هذه الجزيرة الصغيرة بالقرب من بريهات[1] التي لم أرها منذ خمس سنوات.

وهي ليست بعيدة عن بلنماش وكنت مسرورا لذلك، ولكن كان يتحتم على أن أظل عدة أيام في الجزيرة دون أن أستطيع الخروج: أشياء كثيرة يجب اصلاحها، وقبل كل شيء وسائل النقل، مركبي الصغير الذى كان ينبغي تجهيزه بعناية وقارب صغير مسطح معطل بما فيه الكفاية.

هل هناك حاجة أن أذكر، بعد طول غياب، الساعات الطويلة التي قضيتها على الصخور خلال الأيام الأولى. لايمكن أن أمل منظر البحر ولا منظور الجزر ولا هذا المنظر الطبيعي الساحر الذى يتغير دائما بسبب المد والجزر. ذات مساء، الساعة التاسعة وما زال الوقت نهاراً ولكن كانت الشمس وهي تميل للزوال تلقي على المياه الهادئة تماماً ظلال الصخور شفافة زرقاء. استسلمت للصمت والضوء الهادىء.

كنت أنظر مياه تريو[1] تهبط مع جزر البحر ببطأ نحوي. ويهبط معها مركب شراعي صغير لاتساعده كثيرا نسمة الهواء الضعيفة. رأيته بعيدا هادئاً بمحبة وحنان يثيرهما في نفسي أقل زورق صغير. كان عكس ضوء النهار ولم أر بادىء الأمر لون الشراع ثم تبينت أنه بلون النار، وعندما تأكدت أن الشراع الأمامي كان أزرق تجهمت فقد كانت هذه الألوان فيما مض الوان مركب جان جاك. تعرفت عليه في الغالب بفضل هذه الألوان. ولكن هذا المساء كيف يمكن أن يكون هو؟ لست مندهشاً أن جان جاك يأتي ليراني، فقد كان يحب أن يفعل ذلك فيما مضى، ولكن ليس هكذا في نهاية اليوم ومع جزر البحر الذي بدأ تواً، - فالموجة لاتعود الى الارتفاع نحو ليزارديو قبل ست ساعات كاملة. كيف يستطيع أن يامل الوصول الى بلنماش قبل الليل مع نسمة بسيطة، - بينما الريح والمد والجزر معاكسان؟

ومع ذلك كان هو بالتاكيد. لايمكن ان اخطىء في ذلك. كان القارب يأتي في ضوء الليل بهذا البطء الصامت وهذا الاحساس البسيط بالهدوء والسعادة الذى لم أشبع منه أبداً. ومع ذلك في تلك المرة كان يختلط في ذهني بالقلق. انها زيارة غريبة.

انتهزت نسمة صغيرة، حركت قليلاً الأشرعة وذهبت مع التيار. وجهت المركب مباشرة الى الرصيف الحجرى الصغير في جنوب الجزيرة، ذهبت الى هناك حتى أساعد في ارساء القارب.

كان بالتاكيد جان جاك. حياتي بيده. أرخى الأشرعة بينما كانت المراكب تاتي بطيئة حسب سرعتها وقال وهو يقذف لى الحبل ارخ للمركب وبينما كنت أربط الحبل في حلقة بدأ يطوي الشراع الكبير على الصاري. كل هذا كان يثبت أنه سيقضي الليل على الجزيرة.

كان ذلك على غير العادة لدرجة أني لم أعرف كيف استقبله. ورسمت ابتسامة عريضة ترحيباً به ولكن تبدو منها دهشة متسائلة. نظر في وجهي بنوع من الاهتمام المتلهف، ثم قفز على الرصيف وخلع حذاءه الطويل واعتدل ونظر الى مرة أخرى، وسال بلهجة قلقة وهي في نفس الوقت اجابة: أليس هنا؟ قلت: من؟ وفي نفس اللحظة حاولت حقا أن أفكر. أخذني من ذراعي واقترح: لنذهب الى بيتك. وصعدنا نحو المنزل. بالطبع لم نسر عشر خطوات الا وعرفت، رغم صمت جان جاك، أنه يتحدث عن بيير.

أعددت مائدة صغيرة على العشب المقصوص ومقعدين مريحين على النمط المراكشي. وكان الليل ينسدل لطيفاً والسماء صافية والنسيم دافىء تقريباً، وعثرت على نبيذ التفاح. وكانت هناك سجائر أحضرت لى من سويسرا.

قال جان جاك:

- في الحقيقة قلما توقعت أن أجده هنا ومع ذلك كان هذا أملي. انى أتساءل أين يمكن أن يكون؟

- متى اختفى؟

- وجدت حجرته خالية هذا الصباح.

وبدا حقاً مهموماً ولا حظت قائلا:

- لم يكن لديك نية احتجازه!

- في اى مناسبة أخرى. وبدأ بحركة كأنه يجيب «هذا يحدث دون كلام».

ولكنه هز رأسه أؤكد لك أن رحيله هذا غريب.

سألت:

- الم يكن هناك شيء ينبىء بذلك؟

قال بصوت حالم:

- لاشيء؟ بلا، ربما. ومع ذلك، لم أتنبأ بذلك.

سكت لحظة وقال:

- ان أمه مضطربة.

وجازفت قائلا:

- ونيكول؟

- اوه! انك تعرفها. انها ترفض القلق. على الاقل (ابتسم) عندما تراها. انها تدافع عن رأسيك وتقول: انه ليس سجيننا.

قلت دون محاورة:

- هل تحبه دائما؟

- نعم.

- وهو؟

وهززت بضربات صغيرة رماد سيجارتي

تابع حركتي بانتباه كما لو كانت اجابته ترتبط بها، وقال:

- انى أفكر في ذلك.

- وحينئذ؟

لم يجب وكان يبدو أنه يرتشف الخمر باهتمام. كان الليل قد لفنا من قبل وكنا نتكلم كشبحين. كان الصمت طويلاً وكان ويدخن سيجارته بانتظام. سال أخيرا بصوت بطيء:

- رأيته في باريس، أليس كذلك؟ انه لايشبهك. غريب؟

وافقته، وقررت:

- من وجهة نظر معينة، ولكن..

نهض جان جاك، اقترب من الشاطىء وبحركة كبيرة من ذراعه ألقى في الماء عقب سيجارته الذى انطفا بصوت خفيف.

قال مرددا وهو ينظرني:

ـ من وجهة نظر معينة .

ظل واقفاً ويبدأ يذهب ويجيء بخطوات صغيرة ورأسه منخفض محطماً قطعاً صغيرة من الطين الجاف بطرف قدمه، وصاح غاضباً:

ـ من وجهة نظر معينة، انك متحفظ في كلامك. نعم، انه غريب من وجهة نظر معينة، مثلا عندما . . قسما بالله، اني اسميه شخصاً مختلاً .

توقف وواجهني وساقاه مبتعدتان كنت أتوقع تغييرا كبيرا، بالأخص جسمانيا. لذلك بالضبط . . . خيراً فعلت، أعتقد ذلك، كان مظهره على ما يرام عندما وصل هنا: خيراً فعلت بحجزك اياه هناك اكثر من شهر.

اعترضت:

ـ أتوافقني على ذلك بسبب شيء ما؟

ـ في تلك الفترة؟ ألم يكن أنت؟

ـ من دفع به في القطار هو أنا. وكان يمكن أن يكون هناك اذا انتظرت أن يقرر هو بنفسه.

ظل الظلام ساكنا صامتا وقتا طويلا، وانتشر امامي على البحر وفي السماء التي ماتت فيها آخر خيوط النهار قبل الليل الحالك.

وأخيراً سرح بتفكيره:

ـ نعم كان يجب أن أشك في ذلك . . ولكن بالطبع! قال كما لو كان قد استنار بضوء مفاجيء وعاد يتجول ببطء: وهذا الصمت: رسالة واحدة. تعرف انه كتب رسالة الى نيكول، واحدة؟ حتى الآن رسالة . . لم تستطع ان تمنع نفسها ان تريني اياها. المسكينة الصغيرة. تحتم عليها أن تمل الانتظار حتى . . أنت تعرف عزتها وحياءها . . ولكنها لم تستطع أن تتحمل وحدها تماماً محنة هذا الخطاب، ياله من لغز!

نيكول، اني خيال عاد بين الناس، خيال لم يعد له القوة أن ينهل من منابع الذكرى الصافية. آه! إمنحيه الوقت، وحتى ذلك الحين لاتكتبي ولا تاتي وسامحي بيير.

وبدأ أنه يتأكد:

ـ أعرف كل كلمة فيه عن ظهر قلب.

وسكت.

دون شك كان ينتظر أن أجيب على السؤال الصامت الذي طرحه علي سكوته المستمر.

انتهى بي الأمر بالموافقة:

ـ غريب بالتأكيد.

سمعت نوعا من الضحك المتكوم

ـ تستطيع أن تقول ذلك، غامض. هل هذه قطيعة؟ لا. هل العكس؟ ليس أكثر من ذلك، لماذا كتب؟ ولماذا اذن جاء؟ اذا كان لم يعد يحبها . . . ولكنه يحبها. حسنا! اذا كان يحبها . . . ماذا، فليقل ذلك!

وجافت:

ـ كان يبدو لي رغم ذلك، عندما رحل، أقل. انشغالاً، واكثر اتزاناً . .

صاح جان جاك بنبرة اندهاش عميقة:

ـ لكن بالضبط! هو ذاك بالضبط!

ووضح لي أن هذا ما لم يستطع أن يفهمه. كان يتوقع أن يرى بيير عند نزوله من القطار صامتاً أو عبوساً، أو قلقاً أو ثائراً . . ولكن لا. لقد رأى تقريبا رجلاً مرحاً ينزل في بمبول[1]، على اى حال نشيط مستريح، تعانقا.

وتحتم عليهما، لعدم وجود بنزين أن يشد العربة الى سان جوينو. ساعة ليست بالشيء الكثير في هذه العربة ليذهبا من بمبول الى ليزارديو وكذلك ربع ساعة بالضبط حتى بلنماش أراد بيير أن يقود العربة لم ألمس قيادة سيارة منذ خمس سنوات ولم أمسك لجام خيل منذ عشرين عاما. قادها بطريقة حسنة، في الضباب ورذاذ المطر، طقس برتياني[1] حقا. في المنحدرات، بدلاً من أن يجذب اللجام كان يطلق الحصان الباسل بكل سرعته، وكانت العربة تقفز يميناً وشمالاً على عجلاتها المرتفعة وعلى الزنبرك الضعيف في ضوضاء الحديد وصرير الخشب. كان بيير مفتوناً لم يغب شيء عن نظره وتصوره ليس هناك انحراف مثل هذا أليس كذلك؟ من آن لآخر (عندما يظهر الحصان العجوز المنهك علامات التعب) يوقف العربة العتيقة على حافة الطريق،

يقفز على الأرض ويتأمل الارض البور أو على الأقل ما يسمح له الضباب أن يرى منها، غير واضح وباهت، كان بيير يستنشق الهواء بسعة وهو يبتسم: كل ما أحبه.

كانْ جان جاك يريد أن يتكلم عن الخطاب المشهور ولكنه لم يجرؤ. وليقترب من الموضوع أعلن أنه كان مندهشا سعيدا من مظهر بييره لأنه كان قلقاً. ابتسم بيير وقال: نعم انى أصعد الى السطح، ان الحالة الجسمانية والمعنوية تسيران معاً، كل يعرف ذلك، مسألة وقت. قضيت في باريس أياماً حالكة السواد زودتنى بافكار اكثر سواداً. الحمد لله، لقد تخلصت منها، انها باقية هناك مع ثيابى البالية واعتقد جان جاك أن الوقت حان ليجازف: نيكول ليست موجودة منذ هذا الصباح كان يشاهد بيير ويلاحظ وجهه الذى اختفى نصفه فى ظلام غطاء العربة الأسود.

لم يقل بيير شيئاً. حتى ابتسامته لم تختف فى الحال. استمر يقود فى الضباب بسرعة وجدها جان جاك متهورة نوعاً ما واستمر يتحدث كذلك ولكن يبدو أن تفكيره نفسه قد غاص فى الظلام. كان يجيب بتعبيرات صغيرة مبهمة وغامضة وبطيئة، تبطىء اكثر فأكثر: كعربة تدفعها فى طريق موحل وتتورط أكثر فأكثر وأخيراً تتجمد في سكون دون أمل. عندئذ لم يعد لجان جاك القدرة على اثارته، وسيطر الصمت على العربة المظلمة التي تهتز، وخارجها يسقط الضوء الهزيل على الزجاج المترب. استرخى الحصان، الذى لم يعد يستحث الا قليلاً الى الكسل، وصوت حوافره تتباعد كالنغمة الموسيقية فى نهاية اللحن. وهكذا سارت العربة أيضا بعض الوقت - بهذه السرعة - ثم توقفت. لم يعد هناك الا صمت كئيب. أخيراً ادار بيير راسه ونظر صديقه بغرابة وهو برمش قليلا. قال: اسمع . . . وارتسمت على وجهه غير الواضح ابتسامة قليلة الثقة تشبه اعتذاراً، تشبه كذلك تضرعاً مؤثراً ليفهم ويطلب المساعدة. فتح شفتيه مرتين او ثلاث مرات وتنفس قليلاً الهواء، كما نفعل عندما لانتوصل لقرار للحديث. أخيراً استطاع ان يقول: اسمع. ليس هذا المساء هل هذا مستحيل؟ ليس هذا المساء، غدا. ادرك جان جاك جيداً وفكر: سنبدأ من جديد. وصاح: ياصديقى العجوز، انها تنتظرك. ادار بيير رأسه ونظر يديه على ركبتيه وقال بحزن: انى متعب، كنت أريد . . لاأطلب الا بعض الوقت، فقط بعض الوقت. لم يعد جان جاك يهتم: اسمع، ياصديقى العجوز، ولكن فجأة بلطمة من اللجام دفع بيير الحصان الى الامام بارادة واضحة ليقطع ما يمكن أن يتبع سكوت جان جاك.

واستمر في التقدم هكذا فى صمت ولكن فى تلك المرة كان بيير يقود دون تسرع فى منتصف الغسق. كما لو كان يتمنى أن يدخل الليل عليه وأن يمنح الليل الوقت فينتشر ليستر وصوله. وفى الحقيقة عندما غاصت العربة أخيراً فى ممر أشجار الكستناء[1] الطويل بدت الاشجار غريبة بعض الشىء وغير حقيقية فى ضوء المصابيح المرتعش.

في منعطف الممر لاحظ جان جاك هيئة خفية بيضاء بين الأشجار، وفكر نيكول. استدار لينظر فى الممر الضيق. رآها تجرى كطيف في الضباب. ضغط بيده على ذراع بيير حتى يوقف العربة. أنحنى نحو الباب ولكنه لم ير شيئا، أحس بصاحبه يفزع، طرحته حركة مفاجئة الى الخلف اكثر عمقاً وسط الظلام. استدار، ظهر وجه نيكول في اطار النافذة الأخرى حاول أن ينظر خلال الزجاج المترب، - بتعبير مذهل وأمل وخوف ممتزجين. ومع ذلك ما كاد يملك الوقت لشبع منها وهمس: أقسم بحياتى هذا محتمل. حتى فرقع بيير كانج اللجام باضطراب ولكن فى الحال اختفت نيكول في الضباب الذي اكتسب لون الشفق وكما لو كان اللجام ضربها هى، اختفت بسرعة لدرجة أن أخاها تساءل بكل صدق اذا لم يكن هذا الا وهماً.

قال لي:

- ربما كنت أعتقد ذلك اذا كنت لم أرها بين الاشجار، بينما يتقدم الحصان العجوز على راحته وهو نعسان، واذا كنت لم أرخيالها الرقيق الابيض يهرب ويختفى. فى العربة البطيئة التي تهتز كان الصمت يزداد ثقلاً لدرجة اعتقدت أنى أسمعه. ولكن ما كنت أسمعه هو بيير الذى كان يتنفس. ولم أر منه شيئاً وهو غاطس تحت غطاء العربة، ماعدا يديه على ركبتيه متشنجتين الى اللجام لامعتين قليلاً كبقعتين شاحبتين. كان يتنفس وكان كل نفس

مجهـود شاق، كان يتنفس، ولم ينقطـع ذلـك. فى العـربـة المظلمـة، القـديمـة، التي تهتـز، كان كل شيء يحيطه الضباب والظلام والمطر. كانت ضوضاء قاسية.

فى تلك الليلة السـوداء كالحبـر كان جان جاك يتكلم بصـوت ملبـد تماماً بالاحلام، وظل صديره الأبيض فقط يرى بغير وضوح ويبدو كتمثال يونانى مقطوع الرأس واليدين فى اعماق الماء. فى هذا الظـلام الـدافىء الصـامت السـاكن بلا حدود، كانت الصور الغريبة التي يوحى بها كلامه تأخذ قوة حلم مقنع بالنسبة لى وكأنى اسمع من أعماق نعاس خادع.

كانت ام بييـر تنتظـر على سلم المـدخل، مبتسمة ويبدو عليها التعب، وفى تلك اللحظـة تقف خلفهـا نيكـول ساكنـة فى الباب المفتوح قليلاً، صورة باهتة غير واضحة فى ظلام رواق المنزل. أوقف بيير العربة ونزل. خطا عدة خطوات وتوقف أسفل السلم. لم تتعرف أولاً السيدة كانج على هذا الجسم النحيف.

ثم قالت: يالهى وزرفت دموعها. نزلت درجات السلم بخطوات صغيـرة وألقت بنفسهـا متنحبـة على صدره النحيـل احتضنها بيير قائـلاً لهـا كل العبـارات اللطيفـة ولكنه لم يقبلها. لا، يقول جان جاك، وكـان ذلـك أحد سلوكياته الغريبة التي أفلت منه ادراكها. اعتصـر بييـر امـه بشـدة وهـو يهمس بكلام حار حنون. ولكنه لم يقبلها ولم تفارق عيناه نيكول. كان ينظر نيكول كانه يقول: انت ترين. لم أقبلها. تحت هذه النظرة أصبحت نيكول اولاً وردية، ثم شاحبـة تمـامـاً. وأخيـراً عنـدما ترك بيير أمه لم تتحرك الفتاة، وظلت هناك في الباب صامتة ساكنة. واتسعت عيناها. صعد بيير درجـات السلم وأمـه فى ذراعـه. صعـد فقـط السلم وتوقف وقال بهـدوء: صباح الخير يانيكول. وقالت هذه: صباح الخير يابيير، ولكن، يقـول جان جاك، هكـذا دون أن يتحـركـا. ويبدو أن بيير ينتظـر، حينئـذ اختفت نيكـول من البـاب ودخـل بييـر، دون أن يلمسهـا، حتى دون أن يمـد لها يده. كان يبتسم ونيكول تبتسم، ولم تكن على الاطـلاق ابتسـامـة حزينة. ومع ذلك كانت ابتسامة مؤثـرة جداً، ابتسـامـة جريئـة ولكن قريبـة من دموع العشاق عبر زجاج نافذة القطار.

كانوا قد أعدوا وجبة خفيفة فى الصالة، ولكن بيير اعتذر بحجة تعب السفـر الشـديـد ليذهب للنوم دون انتظار، واحتجت السيدة كانج: ماذا، حتى ولا لحظة، حتى ولا عشر دقائق؟ قال بيير: ـ غدا ياأمى، أرجوك، انى متعب بما فيه الكفاية حقاً. كان يكلم أمـه وينظـر نيكـول: لست بعد. كذلك. قوياً. قام بحركة، والقى عينيـه لحظة على جان جاك وقال بصوت بطىء مع ابتسامة حزينـة: لقـد غررت فى قواى. واضـاف: غداً سيكـون الحـال أفضل كل يوم أفضل، لايلزمنى الا الوقت، فقط قليل من الوقت. كرر ذلـك كمـا كان يفعـل من قبـل فى العربة. قال ثانية اسمحوا لى. وبحركة من يده تسلق الدرجات الأولى. ثم اختفى تدريجياً فى الظلام. رفعت نيكول ذراعها، دون أن تبتسم وركزت السيدة كانـج عينيهـا المحمـرتين فى الظـلام الـذى اختفى فيـه صوت خطـواتـه. قال جان جاك انـه سيخـرج ليحضـر الا متعـة، وتـرك الحجرة الساكنه تخفيفاً للموقف.

فكـر جان جاك بصـوت مرتفـع، هكذا كانت المقابلة الأولى، وربمـا كانت هى التي سببت بعـد ذلك عدم قدرة التقارب المؤثرة بين بييـر ونيكـول. وقـال مرة أخـرى بلهجـة واضحة: ومع ذلك يتحـابـان. بدأ يقول: أقسم أنى لم أر. ولكنه وقع من جديد فى تأملاته الصامته، وخرج منها ليقول مرة أخرى: انه لم يفهم شيئا من هذا. لا، لم يتوصل لجمع اثنين معاً. بالنسبة لموقف نيكول فقـد توصـل لاستيعـابه: انها شابة رزينة ومتكبرة تتحلى بنوع من سرعـة البـديهـة التي تفوقنا نحن الرجال علماء المنطق الحائرين ربمـا فهمت كل شيء ولكن لن تقـول كلمة واحدة. أما هو فرغم أنه ادار رأسه الى الوراء لم يفهم، لا، مطلقاً.

لم يخرج بيير من حجرته. ماذا كان يفعل فيها، لم يكن يكتب وليست هذه مكتبـة بلنمـاش التي يمكن أن تسـاعـده على قضـاء ساعـات العـزلـة. وكان هذا حتماً كظماً للغيظ طويلاً. ومع ذلك كان ينـزل بانتظـام جدا لتنـاول الـوجبات ويبدو خلالها مبتسماً ذا اهتمـام عطـوف لأمـه وودي لجـان جاك، لطيفـاً ومحتـرمـاً. لا، لايوجد شيء يقال غير أن... هذا موقف مقبول تماماً الا منه قال ذلـك كمـا لو كان هذا شيئاً محـدداً، وبـالنسبة لمن عرف بييـر

وحماسته وصراحته المؤثرة وطهارة قلبه وعدم التعاظم فى علاقاته مع الناس فهذا فى الواقع أحد مواقفه. وكانت لحظات ما بعد العشاء هى اللحظات التى يقضيها بصحبة ضيوفه. فضلا عن ذلك، كل مساء يأتى احد الجيران لتهنئته على العودة. يظل بيير معهم، ولكن وجوده الذى كان فيما مضى مفيداً واحياناً متحمساً، لم يكن بالنسبة لأى شخص الا مصدراً للحيرة المضنية. يجلس باهتمام فى احد المقاعد الكبيرة المزركشة بالقرب من سلم خشب القرو، ويلاحظ جان جاك أن وجهه دائما فى الظلام قليلاً. ويعقد ساقيه الطويلين النحيفين ويظل هكذا ساكناً دون اى احساس تماماً.

وكذلك تظل نيكول عادة صامتة ورأسها محني على شبكة الصيد القديمة التي تصلحها (يخمن أخوها أنها تامل ان ترى بيير يسترد ميله للصيد فى البحر) وتكاد ترفع بصعوبة الى من يكلمها عينين سوداتين اردوازيتين تبدو نظرتهما الحالمة مرتعشة متموجة كانعكاس القمر. تترك مرات عديدة الشبكة الثلاثية الكبيرة تقع على ركبتيها وحينئذ تبدو كأنها تكيل يديها كحمامتين شاحبتين نائمتين وترتفع جبهتها الضيقة تحت شعرها المثير الذى يلمع لونه النحاسي كأنه بخار تحت الضوء وتركز نظرة ليست هذه المرة لامتقلبة ولا مرتعشة، ولكن ساكنة جداً، فى أعماق الظلام، هناك حيث يختفى وجه بيير.

هكذا كانت تنقضى تلك الأمسيات الغريبة، وذات مرة كان جان جاك فى الشرقة الداخلية حيث يبذل جهده فى انزال النجفة قليلا لأن السيدة كانج تطلب مزيداً من الضوء لخياطتها. كانت نجفة هولندية كبيرة تخفض او ترفع بمساعدة حبل يدور حول بكرة لتثبيتها ويلف حول أحد قوائم الدرابزين. وهكذا وهو فى الظلام لاحظ جان جاك انه يميز جيداً «وجه بيير.» وردد وجه بيير. وضحك ضحكة خفيفة جدا مصبوغة بالحزن وجه بيير، نعم، وجه بيير الحقيقي، رزين وفاتر، ولكن هاتان العينان! قال لى انهما كانتا تلمعان فى الظلام بثبات كعيني القط، تنظران نيكول. وكان هذا مؤثرا للغاية لدرجة أن جان جاك، بدلا من أن ينزل ظل ساكناً فى الظلام وعيناه مأخوذتان بهاتين العينين اللتين تحدقان نيكول. وقد خمن أن تلك النظرة المتكبرة لم تكن نظرة تلك اللحظة فقط، ولكن كل مساء مثل ذلك المساء منذ المساء الأول، يتفرس بيير، تحت ستر الظلام، وجه الفتاة. وسبب له هذا التفكير دواراً، وظل هناك فريسة للانفعال البالغ، بينما تركت السيدة كانج عملها ونهضت واصطحبت معها زائر ذلك اليوم وهو مغرم بالفن المعمارى، يرغب في ان يرى قباب كهوف بلنماش.

ولأول مرة ظل الشابان وحدهما او اعتقدا ذلك. وحينئذ تركت نيكول، كما تفعل دائماً، الشبكة تحبس يديها على ركبتيها، ورفعت مرة أخرى عينيها على هذا الوجه المختفى فى الظلام. لم تستطع أن تراه، ولكن ربما، ولكن دون شك، تخمن بان هذه النظرة العميقة تجيب على نظرته الخفية، كانت شاحبة وتبدو مترددة. ومع ذلك بصعوبة اذا استطعنا ان نلاحظ رعشة رموشها الخفيفة. وأخيراً قالت:

- بيير. . .

ورأى جان جاك جفونها تنزل فجأة على عينيها اللامعتين في الظلام كما لو كان الشاب يبحث خلفهما عن مأوى لضعفه. لكنه لم يجب ولم تحرك. ترددت نيكول. رأى جان جاك أصابعها ترتعش، تحت الشبكة.

- بيير. ألا تنام؟

تمهل فى الاجابة، ولكنه قال فى همس مؤلم:

- لاأنام، لا، لاأنام.

كان صوت نيكول عذبا، مرتعشاً، حاراً وحزيناً:

- أنت تتألم يابيير ولا أستطيع مساعدتك.

قال ببساطة:

- لا . . . أنت لاتستطيعين، - الآن. . .

قالت باستغراب:

- لدرجة أنك لم تشد على يدى وحتى لم تلمسنى باصبعك، ولا مرة.

وفى دهشة جان جاك، نهض بيير بحيوية وعبر الحجرة وهو يسحب قدميه الثقيلتين. ولمع فى عيني نيكول ضوء خاطف، ولكن بيير أبطا، توقف وانحنى، جلس عند قدمي الفتاة. وأخذ

طرف الشبكة الكبيرة وادخل اصابعه عبر حلقات الشبكة.
قالت نيكول:
- فيما مضى كنت أضع يدى فى يدك وعندما تطبق عليها تستقر يدى فيهما تماماً.
كان بيير يلعب بالشبكة واصابعه مستقيمية بالمروحة ويبدو أنه يسمع بصعوبة، أما جان جاك فقد كان فريسة لعشرين احساساً متضارباً مشتتاً بين نوع من الفضول العاطفي والاحساس بالاستسلام، وبين عمل مخالف ضار، ولكنه لم يستطع ان يحرك حتى اصبعاً، وقد شلته هذه الحيرة كما شله خوف اكتشاف وجوده المسيء الآن بعد فترة طويلة. خفض بيير يديه وخلص اصابعه ورفع نحو نيكول وجهه القلق الذى يشبه وجه طائر البحر.
- نيكول اتحبين دائما الضفادع الخضراء؟
لم تكن الفتاة أقل اندهاشاً من جان جاك لهذا السؤال السخيف وقالت بصوت حائر:
- دائما...
- ولكنك لاتستطيعين لمسها. أليس كذلك؟ لم تستطيعي أبداً. أنت تحبينها ولكنك تتقززين عند لمسها.
وافقت:
- نعم، ولكن لماذا يابيير...
- حتى ولا بطرف اصبعك. أليس كذلك؟
قالت، - هامسة:
- اوه !بيير... هل أسبب لك تأثير الضفدعة؟
ألقى الشبكة ووثب على قدميه. قال مضطرباً:
- يالهى! كيف تستطيعين أن تظنى...
مد نحوها يده السليمة، ولكنه سحبها فى الحال تقريبا، وبدا أنه يخفيها بسرعة خلف ظهره، وها هى يده الاخرى المحطمة ذات الاصابع المشوهة تلمس بحركة حانية الشعر الناعم ذا اللون النحاسي. ارادت نيكول ان تمسك هذه اليد، ولكن لم يسعفها الوقت. وهز رأسه ثلاث مرات ببطء ملقياً عليها نظرة كئيبة.
وهمست:
- أوه! بيير. بيير. هل بسبب هذه اليد؟ اعطنيها، دعنى أضعها على خدى.
تردد، ابتسم ببطء مدها لها. كانت يداً مشوهة وحمراء، حقاً شديدة البشاعة، اعتصرتها نيكول في وجهها المائل.
قالت فى توسل هامس احس منه جان جاك مندهشاً بالفزع والخوف.
- اعطنى.. الأخرى.
فى الواقع تخلص منها بيير بشدة وابتعد. تركت نيكول يديها تسقطان كانهما سمكتان صيداً في الشبكة المشدودة على ركبتيها. وصل بيير الى النافذة بخطوات بطيئة. تأمل السماء المظلمة لمدة دقائق طويلة وكان يحس بنظرات نيكول فى ظهره قلقة ملحة.
همس:
- لاتسألى ابدا.
نظرت نيكول طويلا رقبته الغائرة قبل أن تقول بصوت خافت:
- ينبغى بالتأكيد أن نعالجك رغم ذلك.
تلفت بيير وصاح:
- ليس أنت!
وظلت عينا الفتاة متعلقة به، واسعتين ولكن هادئتان. خفض عينيه، كما لو يعطى لنفسه مهلة من الوقت، رفعهما وحاول أن يبتسم وقال بجهد يكاد يدرك.
- قريبا.. عندما.. كل شيء سيكون على ما يرام.
كرر كأنه يريد أن يقنع نفسه بذلك: كل شيء سيكون.. تماماً... على ما يرام تماماً. حرك ذقنه بمظهر مطمئن، محزن جداً - وأضاف: قريباً، نعم بالتاكيد. أغلقت نيكول عينيها متالمة واستدارت.
ظل بيير مستنداً الى النافذة وقد وضح شبحة الطويل فى الظلام.
على وجهه الهزيل يمكن أن يقرأ بوضوح مدهش، أمل ارادى وعزيمة مؤثرة، ينكرها فمه بركنيه المتدلين. استأنفت نيكول عملها ولكن ترتعش يداها، وكانت عقد الشبكة تتعرقل وتتشابك أحيانا تحت اصابعها. فى هذا الصمت كان جان جاك يحاول ان يتنفس بصعوبة فى اعماق الظلام.

ثم عادت السيدة كانج، يتبعها ضينها. عاد بيير بسرعة الى مكانه في الظلام. وبينما استانفت أمه وضيفها ثرثرتهما الساخرة ركز هو مرة اخرى على نيكول نظرة لامعة كنظرة قط متربص صبور.

صاح جان جاك متعجباً:

- حينئذ لم أستطع احتماله اكثر من ذلك.

ونهض بعصبية وكان القلق استولى عليه من جديد، وبدأ ينظر الى البحر. ارتفع القمر خلف بريهات. وقسمت أشكال صخور الجزر الغريبة خيالها المظلم على الماء الساكن المترقرف كالفضة بطريقة لاتصدق. وذلك يوحي بمنظر ما قبل التاريخ او كوكب آخر. ليس هناك نسمة هواء والسماء ليست الا ذرات من النجوم.

قال:

- وكان هذا بمثابة أشياء كثيرة في نفسي، لم أستطع أن أمنع نفسي من التدخل أكثر من ذلك، كما كنت لا استطيع ذلك عند مراقبتهما منذ لحظة سابقة. تحركت هناك، مختلقا بعض الضوضاء رمشت عينا نيكول، رفعت يديها وخفضت جبينها على عملها. ارتفع وجه بيير قليلا، وبحثت عيناه عني في الظلام. نزلت السلم واقتربت منه هيا يابيير لنقوم بجوله، ان الطقس رائع. وكان كل من أمه والزائر (في ذاك المساء كان القبطان دويه، أنت تعرف قبطان سفينة بون ايه شوسيه)[1] متاثرين لما تضمنه هذا العرض من غرابة في هذا الجو. حاولت أن أهرب من نظرة نيكول، ولكنى كنت أحس بها مثبتة في قفاي، متلهفة مرتعشة وخائفة. عدل بيير ساقية ببطء ثم نهض متثاقلاً متردداً. قلت ببساطة بها قليل من الكلفة: هذا سيفيدك وظل لحظة واقفا ينظرني نظرة جانبية. وسمح لي الوقت أن ارى طرف عينه نافذا وحيويا للغاية. فتح فمه. وصاحت السيدة كانج. خذ كوفيه ابتسم بيير، ذهب وأنزل وشاحا من الصوف الاسكتلندي كان معلقا.. وكنت قد

كانت الارض البور حول بلنماش تثير جوا من القلق تحت سماء الليل. وكان هذا الجو فيما مضى، عندما كانا طفلين يتجولان فيها، يملأ قلبيهما برعشة لذيذة، مفزعة ورغبة كامنة ليشاهدا فجأة اشباحاً او سحراً. اليوم يمش الرجلان في صمت ويعترف جان جاك نعم، يعترف بان نوعاً من الخوف قد استولى عليهما، هذا الخوف يأتي فقط من اعماقهما وليس من الأرض البور.

ازداد الصمت بينهما وأدرك جان جاك أن كل لحظة ضائعة تجعل السعي لتحطيمه صعباً. امسك معصم بيير الذى ادار نحوه وجهاً قرأ فيه فجأة الخوف. ولكن كان الوقت قد تأخر وخرجت الكلمات من شفتيه:

- أنت تحبها أليس كذلك؟

اختفى الخوف في الحال وكما يحدث، ليس عندما نخشي شيئاً، ولكن عندما يتحقق هذا الشيء يتخلى الخوف للقرار ليثبت ذاته. وفي ضوء النجوم والهلال رأى جان جاك حجاباً ينسدل امام نظرة بيير، رغم أنها ظلت مركزة على عينيه كستارة واجهة محل حديدية. قال بيير بصوت مكتوم:

- لاتحاول.

قيلت هاتان الكلمتان بلهجة معينة توحى بكلمات اخرى كثيرة. انذار بجهد لاطائل منه: ما الفائدة؟ لن أجيب تحذير، - نصيحة ورجاء ليس هذا هو الطريق: خطر. تهديد: احذر! توسل رفقاً بي.

كان الرجلان دائما وجهاً لوجه. كان جان جاك حائراً. وبيير لايسعى للتخلص من متاعب يده. استردت عيناه تعبيرهما الغامض. واصبح كل وجهه برنزياً. هز جان جاك ذراعه بشده كما نفعل مع طفل لايريد ان يفهم:

- ولكن هذا نوع من. يالهي! الا تفهم أني أريد ان اساعدك؟

كان الرد هو الصمت.

- هل تتخيل أني لم أركما؟

- ابتسم بيير: آه! حسنا. تهنئتي.

- يالهي! انها تحبك، انها أختي. فلتقطع رأسي، انك تحبها كذلك. ما هذه القصة؟ اين تريد ان تنتهي؟ بالله عليك انها كائن بشري، طفلة ا لا تدرك أنك تعذبها؟

وافق بيير على ذلك بصوت منخفض ولكنه واضح:

ـ نعم، أعذبها.

اختنق جان جاك:

ـ حسنا آه! هذا . . . حسناً، انها قوية! أنت تعرف ذلك وتتمادى. والله. اذا كان الزواج هو الذي يخيفك . . .

قال بيير ببساطة وهدوء:

ـ أبله.

قال جان جاك:

ـ حسنا، انى أقبل هذا اللفظ بكل سرور، ولكن لماذا اذن هذا الصمت الملعون؟

انك تعرف أنى استطيع فهم كل شيء، ولكن رغم ذلك . . . ماذا يالهى ان هذا لايمكن أن يستمر ان ذلك كما لو كنت تريد . . كما لو كنت لاتجرؤ. . ان تحظى بها او تفقدها. حسناً، هذا لم يعد يليق. اما ان تنالها او تفقدها انى مسؤول ان . . يالهى، الا تقول كلمة واحدة؟

كان يمسك معصم بيير بشدة، ولم يفعل بيير شيئاً لكي يتخلى عنه، ولكنه استنشق الهواء بعمق وقال:

ـ اتوسل اليك. فيما بعد. لاشيء الا فيما بعد بقليل.

وفجأة بصوت محموم:

ـ الا تفهم انني . . اوه جان جاك! ياصديقي القديم. اني أشبه . . . متسلقاً معلقاً على سفح جبل، عنيد ولكنه في النفس الاخير. مازال يستطيع أن يتسلق ولكن اسنانك تكز. لاتطلب منى أن اتكلم . . . ليس الان. فيما بعد، عندما . . . سكت كما لو كانت انفاسه انقطعت حقاً. تنفس مرتين او ثلاثاً قبل ان يستطيع ان يضيف: سابلغ القمة، حيث أخيراً . . . اخيراً . . .

وفجأة صاح:

سابلغها سانتزع نفسي من هذا الوادى المشؤوم المملوء بالضباب ساطاً من جديد هذه القمم البللورية وساتنفس هذا الهواء النقي، وساتغذى من هذه الانوار المتجمدة من سيمنعني من ذلك؟

انطلق جان جاك قائلا وقد اثارته كلمات التفخيم:

ـ من سيمنعك من ذلك؟

لم يترك معصم بيير وأحس به يرتعش وقال، ربما بقسوة: انك تشبه هاملت تشتت قلبك بالكلمات. انك لاتعرف كيف تتصرف.

ولأول مرة جاهد بيير بشدة ليتخلص من الضغط على معصمه. ولكن جان جاك كان يمسك بثبات: لم تعد تجرؤ ان تتحرك! كان يكرر ذلك لأنه أحس نوعاً من الغضب يزداد عنده، ان نيكول ليست الموضوع الوحيد في هذا الكلام، فلتعلم ذلك جيدا! لا، لا، انك ستصغى الى حتى النهاية. وصاح بشدة كما لو تبين توسلاً صامتاً فى حركة بيير. انك هنا منذ اسابيع وترفض كل شيء أتعتقد ان فرنسا تمتلىء برجال مثلك؟ مازال حتى اليوم. . .

قال لى جان جاك أن فى وقت متابعته للحديث أدرك بيديهته أن من الافضل ان يسكت. ولكن الرجال تخجل ان تطيع غريزتها اذا لم يسعفهم الصواب.

واستطرد:

ـ ابتعد عن الناس كما تفعل! ولا تقبل أن ترى أحدا! والشبان الاربعة فى هذا الصباح هل تعرف ماذا كانوا يريدون؟

تدخل بيير بصوت مضطرب. كما لو كان يخشى ما سيسمعه.

ـ قلت لك من قبل . . .

صاح بقلق غاضب:

ـ . . . . انك تريد أن تجهل ذلك، انى أعلم حسناً، ومع ذلك ستعلم ذلك حالاً طوعاً أو كرهاً وهذا فى النهاية غباء كبير! وأسرع فى القائه: يألهي ساخرجك مما أنت فيه، أردت أم لا، من كان هؤلاء الفتيان؟ انهم اربعة ناجين من خطر بوشنوالد[1] عندهم الكثير من الذكريات التي تركتها هناك قبل ان ترحل الى هوشزوورث. انهم يثنون عليك. ويقدسونك ولا ينقطعون عن مديحك. كان يجب ان يروا أمك ونيكول؟ ماذا كانوا يريدون؟ لقد كونوا في سان بريو[2] جمعية تجمع كل البريتانيين[2] فى المعسكر. يريدونك كرئيس، ذلك كل شيء فلتدافع عن مصالحهم كما كنت تفعل في بوشنوالد، لن يتراجعوا عن هذا، وأنا أخبرك سلفاً، فقد أطلعوني على ذلك. سيعرفون كيف يصبرون. الآن تعرف كل شيء ولكى ينهى انطلق فى كلامه وأوجز بقسوة: ان واجبك الحتمى أن تقبل وأنت تعرف ذلك.

انهم يحتاجون اليك . هل ستنسحب ايضا هذه المرة؟

قال بيير بصوت منخفض : لا ، ولكن شفتيه كانتا مقفلتين بشدة ويبدو كأنه يريد أن يمسك بهما تلك الكلمة ليستردها ظل ساكناً وكأنه متجمد لمدة ثوان طويلة ، دون حركة أو صوت . ثم همس بطريقة غريبة : أليس هذا الا خيالا؟ ولكن ذلك كان واضحاً بالنسبة له حتى أن جان جاك أحس اكثر بثقل الصمت المرير ، هذا الصمت الذى يغطى الدوامات المؤلمة لتفكير يعجز اللسان عن وصفه . ماذا وجد بيير في اعماق هذا السكوت المظلم؟ لقد ثار فى صدره ألم اصم يشبه أنين شجرة لحظة سقوطها ، بعد ضربة الحطاب الاخيرة ، همس على مهل : ياألهى . . . بلهجة مرهقة لدرجة أن جان جاك شعر أنه يتجمد ، ومشلول كما يمكن ان يحدث عندما نكتشف أن شجرة ستحطم كلباً او طفلاً عند سقوطها . ثم أخيرا وبعد وقت طال قال بيير بصوت خافت : أبدا؟ بصوت منخفض تماما وبلهجة استفهامية بائسة ، ولكن مرة أخرى انعزل وانطوى على نفسه ، على نفسه تماما فى قوقعة صمته .

غاص جان جاك لنجدته : وقد استخدم كلمة غاص ليجعلنى اشاركه الاحساس الذى احدثه عنده بيير ، وهو احساس انسان يغرق . ذلك ، كما لو كان يغطس على مهل أمامى فى مستنقع ، كئيب ومميت . صحت باى شيء خطر على ذهنى وأنا أهزه من ذراعه :

ـ أخيراً ياالهى! ألن تجيب؟ كذلك لن ترفض؟ والاماذا ستقبل يوماً ما؟ بالله متى ستعود الى الحياة؟ متى سترجع بين الناس؟ او حينئذ ترهب!

قال جان جاك :

تخلص من ضغط أصابعى كما لو كانت من الحديد الساخن . وكانت هناك لحظة من السكون العميق ، صمت . . . صمت . . . ثقيل كالرصاص . ثم همس (كان على أن اقرأ ما على شفاهه) : ولا كلمة . واعتقادى انه لم يجد فى الواقع كلمة تقال . وبقينا هناك ، وجهاً لوجه ، وقد تحولنا الى تمثالين من الملح .

وأخيراً رفع بيير يده على مهل وابتعد اولا خطوة أو خطوتين الى الوراء ثم بدا كأنه سرطان بحر يميل نحو تيار ، فى دوران سفينة بطىء فى مهب الريح . كان فى دورانه يحتفظ بيده مرفوعه وممدودة نحوى ، وكذلك نظرته الغريبة . وكانت هذه آخر مرة أشاهد فيها وجهه . ثم لم أعد ارى الا ظهره وهو يهبط الارض البور وابتعد بسرعة حتى اختفى فى الظلمات وكأن الليل ابتلعه .

مكثت مدة طويلة ، فى الظلام الدافىء فى تلك الليلة من ليالى الصيف ، اقلب فى صمت فى ذهنى هذه التصورات السوداء التى خلفتها تلك القصة وكان التعب والليل ممزوجين يقودان افكارى المضطربة الى منتصف طريق الهذيان ، والنسمة ذات الرائحة البحرية الثقيلة امتزجت في هذا الخيال الكئيب ، مع الصراع المؤثر الذي عانى منه بيير المسكين خلال عشرين يوما حتى يظل حياً ، بينما اصبحت انعكاسات القمر الباردة بدورها اكتشافاً مريراً لايمكن ان يصل اليها ابداً . لأن ، مما لاشك فيه ، أوقف بيير المعركة ، وهروبه صباحاً كان اعترافاً على هزيمته .

لاأعرف اى تأملات كان جان جاك ينسجها من جهته ، كثيراً ما كان يهمس ببطء متأمل : أحمق! احمق وسمعت ثلاث تنهيدات قصيرة ساخرة : انه لم يدرك ماذا كان سيفعل! والاخرون ليس كذلك . ماعدا نيكول . أوه! نيكول . . .

نهضت . كان القمر عالياً فى السماء .

ـ لماذا كنت تفترض أنه هنا؟

ـ لقد أخذ الزورق ، ذلك الزورق الذى كان يستخدمه فيما مضى فى رفع اقفاص صيد سرطان البحر . ان رجال النار في بوديك رأوه هذا الصباح عند الفجر ينزل مع جزر البحر . تعشمنا . . . ولكنه اخذ معه كثيراً من الاشياء لايتطلب صيد يوم العديد منها . بالتاكيد سيختفى فى أى مكان . ساذهب غداً الى بريهات لأرى .

ترددت قبل أن أخاطر :

ـ أتظن أن من الحكمة أن تتدخل؟

ـ ان الجمود ليس من الحكمة أبداً .

أخفى الليل عنى جان جاك ، ولكنى استطعت أن أتخيل ابتسامته المحزنة :

كان بيير كانج يجيب بنفسه تلك الكلمات كانت ترتبط بقصته . لقد أحسست كثيرا بسخريتها ومرارتها .

أورفيه

شرب جرعة من الدواء وانتابته نوبة من السعال . أعاد رفع الاغطية قليلا ، رأيت وجهه ، نحيلا كاليوم الأول . ولكن فقدت نظرته قليلاً التعبير بالقلق الشارد الذى احزننى كثيراً حينئذ . ومنذ ذلك الحين كانت نظرته واضحة وصافية فى محجرها الغائر ، وهذا ليس مطمئناً الى حد ما ، فان الانسان يبلغ هذا الهدوء وهذا الصفاء كذلك عندما يصل الى قمة الاستسلام الأخير .

خرجت مع الطبيب .

ـ أهناك خطر؟ لا ، اذا نال العناية الكافية . ان الشعب الهوائية الصغيرة لم تصب . التهاب في الغشاء البللورى من الجهة اليسرى ولكن لايشغل البال كثيراً . من البديهي ستجرى اشعة فيما بعد . لكى نكون مطمئنين . بالنسبة للوقت الحاضر يلزم الفراش ، والعناية والحذر . لمن هذا البيت؟ ان المنظر هنا رائع .

ـ انه للأب لاورك من كرونون . انه الذي أتى بك . أحياناً ينام فيه فى الشتاء لكي يرفع شباك الصيد فى الفجر . بالتاكيد الراحة .

ـ على المريض الا يصاب بالبرد ، هذا كل شيء وغير ذلك . . .

قل لى ، البحر مرتفع جدا ، هل ساستطيع العبور؟

ـ نحن فى مد ضعيف . الأبحار ممكن دائماً .

وابتسمت : ان هذه الجزيرة ليست صعبة المنال ، او معزولة ، كجزيرتي .

ـ انها معزولة اكثر عشر مرات حسب رايي وماذا يهم أنها تتصل باليابسة ، اذا كان اقرب منزل على بعد عدة فراسخ؟ أخيرا ، بالمركب . . .

سرنا على شريط صخرى من الارض . كنت أمسك ذراع الطبيب الذى كانت قدمه غير ثابتة .

قال :

ـ على حد سواء أن يعود من المانيا ويختار هذا . . هذا . . . المكان المنعزل! ستعترف . . .

ـ لم يختره تماماً ، كانت هناك ظروف كذلك .

ـ لقد قلت لى بانه لايريد أن يتخلص منها .

ـ هذا موضوع معقد قليلاً . انه لم يرد أن يضايق الأب لاودك بمريض عنده فى كروئون ، ولكنه سيعود عاجلاً الى هناك بعد شفائه . وفى انتظار ذلك لم يرد ان يذهب الى اى مكان آخر . هذا كل شيء

سرنا فى صمت . لم يكن الطبيب على راحته على الصخر .

ـ هل أخذ برداً فى البحر؟

ـ نعم عندما ذهب مع لاودك لوضع شباك الصيد ، في ميناء دوفر ، ريح عاصفة هبت عليهما فى العودة ، ليلاً . كان عرض البحر سيئاً ، أنزلا الصارى انتظارا للنهار فابتلا .

ما أسم هذه الجزيرة؟

لست متأكدا من ذلك . لقد أرانى اياها الأب لاودك يوماً ما قبل أن يؤجرها قال لى : هذا المنزل الصغير كان ديراً فيما مضى لحسن الحظ لم يعد هناك أحد . انى لاأحبهم هؤلاء الغلمان . ايها الأب لاودك؟ هل أنت متأكد؟ وحدد نعم ، ولك ان تتصور ايها الطبيب .

وصلنا الى الشاطىء كانت السيارة البخارية تنتظر في نهاية الطريق . وكان الأب لاودك يترقبنا بفارغ الصبر .

ـ انه ليس مريضاً جداً السيد بيير؟

قال الطبيب :

ليس كثيراً جداً . وعلى كل حال سيكون أفضل عندك ، فى كروتون . انه عنيد كالبغل .

وصاح الآخر بلهجة غاضبة حزينة :

ـ ورغم ذلك ، ورغم ذلك . انه مسكين رغم ذلك . يقول انه لايريد ان يتعب زوجتي العجوز هناك . أما أنا . ياله من اضطراب . . .

قال الطبيب :

ـ يجب أن يأكل جيدا .

ـ أوه ، ليست هناك مشكلة بالنسبة لذلك . كل يوم أذهب لأرفع شباك صيدى واحمل له ما يلزمه .

ركب مع الطبيب فى عربته ، ورحلا .

●●●

زادت الريح ، كانت تمر من الشرق الى الجنوب الغربي . وتزداد السحب بسرعة . بدا لى أن من الحذر أن أغير المرسى . صعدت مركبي الصغير وقدته تحت ريح الجزيرة . ثبته بشدة فى المرسى ثم اتوجهت ببطء نحو المبنى القديم بين أشجار العليق وشجيرات السمار ، كانت الشبابيك الخشبية تطرق قليلا ، ثبتها ودخلت الحجرة الريفية التى يستريح فيها بيير .

كانت حجرة شديدة الظلام . رغم أن جدرانها كانت مبيضة بالجير . ولكن الشباك وآلات الصيد ، وتشكيلة كاملة من الصوارى الصغيرة والمجاذيف والحبال ، وأواني القار ، والاشرعة القديمة المخرمة ، وأشياء اخرى عديدة غير معروفة كانت تزحم الجدران والارض وتلتهم الضوء القليل الذى ينفذ شحيحاً من النافذة الوحيدة الضيقة المنخفضة .

ـ اتريد ان أشعل؟

قال بيير :

ـ ليس لدى الكثير من الشمع .

كان سريره في مكانه ، وفى الظلام تماماً ، وميزت بصعوبة وجهه على الوسادة : اترك فقط ثقاب الكبريت في متناول يدى ، وسأشعل فى الحال ، اذا احتاج الأمر . انطلق الآن ، قبل الليل .

ـ مطلقا ، انى على راحتى تماما هنا .

كنت قليل الثقة ان ادخل عليه السرور . ولكنى لم أهتم بذلك كثيرا .

صاح :

ـ ولكن هذه حماقة! اى ضرورة . . انى فى قوة شجرة البلوط ليس بسبب الزكام . . . وكلب الحراسة هذا لاودك فى حاجة لازعاجكم!

ـ عفواً ، ولكن مع ما لديك من افكار ، نستطيع ان نفهم انه كان خائفا ومع ذلك ، كنا نبحث عنك منذ ثلاثة ايام فى مجموعة الجزر . . وها أنت وجدناك وذلك جنبنى ضجة لاطائل منها .

كنت اعلمك دون رقة . واخشى ذلك .

وظل بيير ساكنا ، يغوص راسه فى الوسادة .

وأخيراً قال دون أن يتحرك وبصوت لانبرة فيه :

ـ أظن أن لديك نية الاهتمام بى ، وبشفائى وان تعيدنى الى الحياة العامة؟

ـ ليس عندى أى نية .

كان ساكناً ، ساكناً كالاموات .

قال :

ـ لن أتبعك .

لم أجب . كنت أجلس على صندوق وأستند الى الحائط .

استمر الصمت مدة طويلة للغاية . كان النهار يضاءل خلف النافذة ويميل الى اللون الذهبى ثم الارجوانى تشتد الريح وتحف بالسقف الحجرى الأزرق وتزن خلال شجيرات السمار . بدأ المد من ثباته فى هدير أصم كانت تلك الضوضاء ذات الوتيرة الواحدة صمتاً كذلك . كانت الحجرة المظلمة صمتاً فى صمت .

تحرك بيير قليلًا ، قليلًا جدا . كان يمتك نفسه عن الحركة كنت أحس به . سمعت مرتين أو ثلاثاً على التوالى صوتاً عصبياً ضعيفاً يأتى من الفراش ، لقلقة ضعيفة يحدثها اللسان عندما يترك سقف الحلق ، واثناء ذلك لاشىء كان ذلك لمدة طويلة . لم أتحرك . أخيراً ، أخيراً ـ تخلى عن ذلك وهمس :

ـ أنصرف .

لم أتحرك كثيرا . أحسست بنوع من الاثارة تشوبها الحسرة التى نحس بها عندما يصل اخيراً جهد كبير من الصبر الذي لايحتمل الى نهايته .

تحرك بيير مرة أخرى وقال بصوت اكثراً آرتفاعاً :

ـ انصرف أتوسل اليك .

قلت :

ـ لاتهتم بذلك .

رفع نصف جسمه الأعلى ، استند على مرفقه . ومد نحوي وجهه الذى يشبه وجه عصفور جائع .

انطلق بصوت مخنوق :

ـ ماذا تريد؟

لم أقل شيئا وبقيت ساكناً تماماً . كنت فى ركن الحجرة الأكثر ظلمة ، بين الصوارى الصغيرة والاشرعة والشباك . كنت أعرف

أنه لايرى مني شيئا. يكاد يفطن بي.

ترك نفسه يسقط، ورأسه في تقعير الوسادة. كان يشبه الميت تماماً.

همس بعد قليل من الوقت

ـ الا يمكن ان تتركوني في هدوء؟

اعتقدت أن الوقت قد حان ولفظت بصوت واضح:

ـ لا.

انتظرت قليلا. لم يتحرك. قلت:

ـ اتظن أنه لايوجد ما فيه الكفاية من الموتى قبل ذلك؟ وان فرنسا مازال لديها الكثير من خبرة أبنائها؟ تقول انك لن تتبعني ولن تعود للحياة العادية. ماذا تسمى هذا الرفض وهذا الاعتكاف؟

تنهد، ـ وبدا منهكاً:

ـ هكذا، أهو ذاك؟

قلت:

ـ نعم، هو ذاك.

استغرق وقتاً طويلاً قبل أن يستطيع النطق بصوت لاهو مرتفع ولا خافت، ـ منخفض اكثر ما هو مرتفع.

ـ تجدني ضعيفاً، أليس كذلك؟

لم أجب: وهـذه اجابة أيضا رغم ذلـك، ومن المحتمل أنها الأسوأ. قال بيير بصوت هادىء:

ـ اني كذلك. فقط...

وبدا متأملا قبل أن يتابع: كيف أتصرف عندما الواجب يحتم ذلك، عندما الجبن والشرف يسيران معا؟

قلت:

ـ وهم. ترددت لحظة، وأضفت: أو هروب.

لقد أصبت الواقع. فقد قفز على سريره وبدا على وشك الاندفاع من فوقه:

ـ هروب؟ كيف تجرؤ... ماذا تعرف عن....

هدأ فجأة كما ثار، وقـال: أوه! طبعـاً: ان من حقـك أن تفكر هكذا: ان هذا حقك تماماً.

كنت غاضباً. بدالي كأنه يريد أن يمسك حفنة من الزئبق

ولكني انتظرت: ترك بيير نفسه يسقط مرة أخرى وأحسست به على حافة هذا السأم المفرط الذي تستلم بعده كل ارادة، وتخضع.

اشتـدت الضـوضـاء المستمـرة في الخـارج بسبب الريـاح المختلفـة. كان المطـر يطرق السقف بشدة في رتـابـة تورث النعاس. وكان ارتداد الامواج يضرب الصخور في رعد مضطرب وتهاجم الـريـح الجـدران بتمـاد ممـل. تعبت أعصابي من هذه الضوضاء المتجددة دائماً ولكنها تحدث معي غاية مشتركة ـ ضد بيير. وخيل لي أني أحس به رويدا رويدا يغرق، محمولاً بارادته دون مقاومة على الأمواج المغلفة بالتعب والطاعة.

رأيته يتحسس ببطء وجهه بيده. أطلق تنهيدة متشنجة. ثم تنهيدة أخرى أكثر هدوءاً اتضح فيها الاستسلام والراحة اكثر من الحيرة والحسرة.

خضع وسأل بوهن:

ـ ماذا تريد؟

اندفعت في الحال:

ـ ماذا حدث في هوشزوورث؟

لم يهتز. أكان يتوقع الضربة؟ وقع كلامي عليه كحجر وقع في أعمـاق بئـر: تتجمع مياهه الساكنه المظلمة، والتي تحركت دون شك من الامـواج التي تلاطمت باضطراب ولكن لانستطيـع أن نراها أو نسمعها.

كنت انتظر وقلبي منقبض.

تكلم بيير بصوت لانبرة فيه مجرد من التعبير لدرجة انه يبدو آتياً من اعماق اليأس.

ـ لقد فقدت هناك صفتي الانسانية.

لاأتمنى أبـدا لأحـد أن يسمـع كلامـاً مثـل ذلك. لاأعرف اذا كانت السمـاء اظلمت فجأة أم كان هذا وهمـاً: ففي الحال بدا لي أن الظلمات اجتاحت آخر أركان الحجرة الكئيبة التي كان يغمرها الشفق من قبل. وهناك يختفي في الظلام الشديد في مخدع النوع هذا الشكـل السـاكن، هذا الـرأس المـدفون في الوسادة مع ثقل الموت الكئيب. لذلك ورد على فجأة هذا التفكير الغريب لقد قتلوه.

قال، ـ نعم، كان هذا بالتأكيد صوت من العالم الآخر كأنه ينبع همساً من أعماق الظلام: ـ أنت تعرف من أين جئت. تعرف ذلك تعتقد أنك تعرف ذلك. تقول من: الجحيم. لاحظت نوعاً من الضحك. آه نعم: الجحيم! النار، الكبريت، العذاب الابدي. . . ماهذا؟

كنت أتألم وأنا أسمعه. الريح، العاصفة. . . نعم، دون شك. ولكن بالأخص قلبي. صدري كان يؤلمني. الدم يدق في أذني. كرر ببطء وبصوت منخفض:

ـ ماهذا؟ الألم، البرد، الجوع. سأحكي لك: هذا شنيع، ولكنه محتمل. نعم، يكفي أن. . . يكفي أن تكون نفساً صلبة جدا. أعني. مثل الماسة التي لاتسمح بخدشها. نفس صلبة، هذا ملاذ لاينتهك. كرر ببطء وبلهجة تأكيد غير ذاتية: لاينتهـ هـ ـك. استطرد: لقد ضربوني عذبوني على الآلة، ضربوني حتى فقدت الوعي. بعصا غليظه وبقضيب من حديد. تركوني للموت عشرين مرة. ولكن أبدا حتى الموت. انهم يتوقفون دائما في الوقت المناسب. صاح بصوت يملؤه الألم والغضب لدرجة أن بدني اقشعر له واستطرد: ان الانسان يستطيع أن يتحمل ضربات العصا والبصاق. مسألة هروب نحو الداخل. كل له طريقته: واحد ينشد أشعار فيرجيل والاخر يصلي. انا. تحرك قليلا: اختلقت قداساً: استدعاء وسرد للرجال الذين أعجب بهم: بروتس لويس بلان، روبسبيير. . . النبيل بوتشان باسكال، سقراط، كوبرنيك. . . كنت أفكر بعمق في ريشيليو الذي كان يحتضر بسبب سكرة موت لانهاية لها ومع ذلك كان يتابع دون وهن عمله الصعب. في رينوار المشلول وهو يرسم بفرشاته المربوطه بيديه المعوجتين النور وبهجة الحياة. جيومه التائه في صحراء أنديز الجليدية متجمد، محطم، أعمى، ولكنه يمشي طاعة لواجبه العائلي، يمشي في العاصفة والثلج حتى وجدوا جثمانه. هذا المجال، لايمكن لاحد أن ينتهك حدود هذا المجال أوه! يستطيع الانسان أن يموت هناك. حمدلله أن نموت هناك. من يموت هناك يظل رجلاً.

سمعته يتحرك. صر خشب السرير. وهمس كما لو يهمس لنفسه:

ـ من السهل أن نموت. . . على الأقل تنهد، نعتقد ذلك. يقال لايستطيع أحد أن يسلبني تلك الحرية. لن يجعلوني أنحني ابداً حتى استطيع ان اترك اولاً الطريق. فقط.

وصاح فجأة بصوت أصم يزلزل خلاله غضب مرتجف: الكلاب! الكلاب! أكانوا يعرفون ذلك؟ أكان لديهم هذا العلم الشيطاني؟ استطرد في سرعة مريرة: انى أتساءل اذا كانوا لم يتلاعبوا بي ببلاهة وكذلك بحماقة وعاملوني بغباء وغرروا بي وخدعوني كالثور في الحلبة. خرقة حمراء سهام، هذا يكفي. . . نفس الشيء مائة مرة عشرة آلاف مرة، يكفي دائما هذا. يندفع الحيوان، يشحن، يقاوم، يتحمل، يكل، ينزف. . . وفجأة يجد نفسه خاوياً، محطماً كتلة ثقيلة خامدة، مسلوبة الارادة، دون عزيمة. . . طوع أمر المصارع ولعبته. . . كيف، وفي أي لحظة حدث ذلك؟ في أي لحظة فقد السيطرة على عضلاته وغريزته؟ في أي لحظة، في اي ثانية؟ متى لم يعد ثوراً فتغير الى عجل؟ ونحن، ونحن؟ متى يكف المرء منا عن كيانه ككائن حر، مازال يستطيع أن يختار ـ يختار الموت ويفضل الفناء على السفالة؟ متى؟ وفي اي مكان من الانحدار؟ اي يوم، اية ساعة؟

حينئذ ومنذ وقت قليل كانت العاصفة تدوى بعيدا. أضاء زجاج النافذة عدة مرات بضوء غير محدد وبعيد كذلك حتى يضيء الحجرة. وأضاءت ومضة بُرق قريبة الجدران والسقف والمخدع. كتمت صيحة. هذا الشكل غير المحدد، الهزيل، جالس على حافة الفراش أبيض تماماً. انه وجه ميت، جسد خيالي محطم. منذ لحظة كنت أظنه راقداً معتدلا في سكون يشبه سكون الموت. هذا المنظر غير المتوقع أخافني كما يخيف سيدة عجوزاً وكان لدى الوقت كذلك أن ألمح قبضتي يديه الشاحبتين المحصورتين بشدة بين ركبتيه.

ـ ان خطأ الثور الاول هو ايمانه بالمعركة. عندما يؤمن بحقيقة الصراع، ويؤمن بانه عندما يحافظ على حياته، ويؤجل موته فهو يعترض في نظر العدو. سذاجة قاسية. موته ليس له اهمية ما يهم جلاديه هو سقوطه أن يصبح شيئاً حقيراً يحركونه في سخرية. أن يتحول دون شعور من حيوان شجاع شهم معتز بنفسه الى ثور حقير خاضع. اذا رفض المعركة. . . حسناً، يعاد

الى اسطبل الخيول ويقاد الى المذبح . وحينئذ يصيبه الأحباط . . هذه . . الشيطانية . . . .

قاطعته نوبه سعال . سعل بجهد لمدة طويلة ، وكان يتحتم على أن أضعه فى الفراش . لم تكن لدى رغبة لذلك . غير متأكد أنى فكرت فى ذلك . كنت مسلوب الارادة ومتجمداً .

ـ الى المذبح ، نقود الحيوانات المالوفة . ذلك يعطى محل الجزارة لحماً طيباً . أفضلها تلك التى تستحق أن نجبرها على ذلك . لم أدرك ، لم أدرك أن هوشزوورث كانت فى نفس الوقت مجزراً وسيركاً . يحركون الخرقة الحمراء ويضربون السهام : وفى الحال يتم الاختيار ، يعمل المذبح نهاراً وليلاً ، ولكن ليس لنا . ليس لنا! صاح بلهجة يائسة لدرجة أنى كنت أريد أن أسد أذنى .

أيها الاعمى ، اليائس ، الاعمى المتكبر! ألم أعرف ذلك منذ اليوم الأول منذ أن أحبطت من قبل سوء نيتهم عندما القيت نفسي من النافذة؟ أكنت لاأعرف أنه يلزمهم شهود ، دائماً شهود اكثر لانتصارهم الشنيع ، انتصار محتقر قاسي وعلم مكروه نهايته الاحتقار ووسيلته الانسان . انتصار مريع ولكن هش ، مؤجل دائماً لسبب ما ، أكنت لاأعرف كذلك انه كان يلزمهم دون انقطاع دون انقطاع كثير ، دون انقطاع ، دون انقطاع ليبرهنوا لأنفسهم أن الأنسان يستحق الاحتقار؟ أى برهان أكثر تأكيداً من ذى كائن شهم لآخر درجة من التحقير؟ كنت أعرف ذلك . كنت أعرفه! ومع ذلك لعبت لعبتهم . اعتقدت ، أبله مسكين ، اعتقدت انى استطيع قهرهم بنفس اسلحتهم . لم أدرك حيلة الخرقة الحمراء والسهام التي تحطم المعنويات جاهدت وتماسكت وقاومت . ولم أرد أن يكون موتى قرباناً ذليلاً لهم . كنت أفكر : مازلت واقفاً . فيما بعد ، سيكون لدى الوقت . لم أحس بضعف قوتى بينما فقدتها من قبل . .

اجتاحت الحجرة حرارة ثقيلة وشعرت بالارهاق والرطوبة . سقطت صاعقة غير بعيدة ، وجرى المطر على السقف بكثرة شديدة . أراحنى ذلك .

استطرد بيير :

ـ في كل محنة ، في كل محنة كنت أعتقد أنى أخرج منها منتصراً . الضرب ، استدعائى المستمر فى الثلج والريح الباردة والتعب الفظيع فى نقل أثقال سخيفة دون داع ،

ـ لقد قلت لك : كنت أتلوا صلواتى ، لم الحن ابداً . والمرحاض الذى نعمل فيه حتى بطوننا والذى يجب علينا تنظيفه بايدينا العارية ، وبعد ذلك نقرفص فيه بالامر متكورين فى شكل شنيع أمام النساء في الجانب الآخر من السلك الشائك . هذه الأعمال المخزية ، وهذه المحن المنحطة التي فرضت علينا ، كل هذا ظل شيئاً خارجياً ولم ينل منى . كنت أتمنى الموت بسبب الجوع ، والهزال المتزايد والضعف ، هذا كل شيء الموت . . كنا نعيش معه . ماذا يستطيع الموت أن يفعل لك عاجلاً أو آجلاً . عندما يكون رفيق كل يوم؟ لقد ذهبت خمس مرات الى حجرة الغاز . خمس مرات .

كرر ذلك ببطء حتى يجعلنى ادرك تماماً ماذا يريد أن يقول . كانوا يوقظوننا فى منتصف الليل . يعطوننا صابونة وفوطة ، حسب التقليد اليومى ، وأصبح ذلك خدعة بسيطة جداً كنا نضحك منها آخر الامر . نعم ، كنا نمزح ، عندما يتجاوز الانسان حداً معيناً يصبح من السهل بطريقة غريبة ان يمزح ويضحك من نهايته . كانوا يعرون أجسامنا الهزيلة . ويجعلوننا نقف صفاً ، صفاً نعم ، لكى ندخل الحانوت المميت حيث ينعمون علينا اخيرا بالسكينة والهدوء تدخل مجموعة تملأ الفرن ، ثم مجموعة أخرى . كل ينتظر دوره ليموت . ثم يقفلون الباب في وجوهنا . وعلينا أن نرتدى ملابسنا مرة أخرى مترددين ونعود الى أكواخنا ونصحو من سكرة الموت ، حتى المرة القادمة . وكرر بغرابة طبيعية : لقد اغتالونى خمس مرات ، فى ثمانية شهور .

فى تلك اللحظة كانت العاصفة فوقنا تماماً . ملأت اذنى وعينى ضربات الرعد المتتالية يصاحبها برق شديد يزغلل العين . رأيت بيير واقفاً في بيجامته البيضاء الواسعة جداً بالنسبة لهيكله الهزيل ، يشبه مهرجاً ضعيفاً مسكيناً . وكان عليه أن يمشي في مكان مخدعه كما كان يفعل فيما مضى في زنزانته فى فرسن[1] : على طول ثلاث خطوات كحيوان مفترس في قفص . أضاءته الصاعقة عدة مرات متقطعة وثبتته لمدة ثانية واحدة فى عينى كصورة سريعة ، تعطى لأطرافه الطويلة الهزيلة شكلاً غريباً

ولهيكله مظهراً يدعو للقلق.

قال، وبدا لي أن صوته كان يرتعش:

ـ آخر مرة. كانت. بعض الوقت. . . عدة أسابيع فقط قبل أن يتحرر المعسكر كنا نعرف جيداً. . كنا نعرف جيداً ان النهاية تقترب. ليست حالاً ومع ذلك محتملة. وعلى كل حال. . كان افتراضاً سخيفاً جداً ان يتركونا احياءاً. . قطع كلامع وسعل. ولاأدرى لماذا سعاله لم يبدو لي طبيعيا ـ كما لوكان يريد أن يكسب الوقت. كان آخر صف نقفه، التصفية النهائية كان يخيل لي ذلك. كان يبدو لي واضحاً جداً. . كان الصف اطول مما قبل وقد بدأناه في ساعة مبكرة. أخيراً لم أكن بعيداً عن الباب تلك المرة. كنا لم نأكل شيئا منذ تسعة أيام. لاشيء اطلاقاً. ونشرب فقط بقدر ما نستطيع من المستنقعات النجسة. كنا هناك، عارين ومرتعشين. ملوثين، منظرنا قبيح، واقفين على سيقاننا المحطمة دون أن نعرف كيف. في تلك المرة كان يوجد الجميع، ليس فقط من هم مثلي. . . كانت ملوة فرن كبيرة، كان يوجد كثير من الانين والبكاء حقاً، منظر رديء جدا. . جدا. كنت كأني في حلم، وبلغت تلك الدرجة. . تلك الدرجة من. . انعدام التفكير. لدرجة أني كنت لاأستطيع أن أدرك أي احساس با. . الأسف. . أو العزاء لاشيء. حتى ولا الاحساس بالقلق او الخوف. لاشيء الفراغ، ثور، ثور على أبواب المجزر. هل كنت أدرك ذلك؟ لم أعد اعرف. ربما بقي. . . نعم، كطيف، خيال من. . . الرضا، من العزة (كان يتهكم قليلا). . . أخيراً احساس بالسرور لأني بلغت النهاية دون أن تمتهن كرامتي. ابداً خلال ثلاثة عشر شهراً، ابداً رغم الضرب الضرب والتهديد بالموت لم أخضع ولم أقبل أن. . أمس شعرة واحدة من زملائي. عشر مرات فقدت الوعي بعد. . بعد رفضي لمثل هذا. كنت سأموت، كان هذا خيراً. ايها الموت، اين انتصارك؟ اني لم اقهر.

هل كنت أتصور كل ذلك بوضوح؟ لا، دون شك. . . لقد كان هذا. . كشيء في أعماق زجاجة مهملة، راسب. اذا هززنا الزجاجة عاد الى السطح، والا ظل مطموراً، ولكن. . نعرف انه هناك. هذا كل شيء كنت أنتظر. ورأسي خاو. مأراه كان يبدو لي. ككابوس ولكن كابوس شخص آخر، كابوس لايخصك.

كنا نقف صفاً على طول حائط قذر، ومن الجهة الاخرى. . الحائط الآخر. كانت الأفران، كانت موقدة وتدوى بشدة. مشهد قديم، بالنسبة لي. لقد كانت المرة الخامسة، أليس كذلك؟ لم أعد انظر ـ مطلقاً. في كل لحظة يأتي سجناء يدفعون عربة يد مملؤة بالجثث يفرغونها. موتى طبيعيون ـ نتيجة للتيفوس والسل والأنهاك. . تراكمت الجثث.

وحينئذ. . .

رأيت العظيم س س أمامي تماما. يقول: انت، هناك. لم أدرك في الحال، لم أفهم. دفعوني، ـ الرفاق. اخذني من كتفي، ارسلني بدفعة قوية عشر خطوات نحو الأفران. جاء دون أن يسرع. اشار الى كوم من الأموات، كوم من الجيفة البشرية يدعو للشفقة. ستلقيها في الفرن.

فكرت (بصعوبة): حسنا هذا أو شيء آخر. أنت تعرف، الجسد. رفات الميت. تعلمنا بسرعة هناك ان نضعه في الاعتبار بسبب طبيعته: انه مجموعة من الخلايا المتعفنة. يسمو العقل عند الالم. لاسيما عندما يصبح الشيء الوحيد الذى له اعتبار، الوحيد تماماً. الوحيد الجدير بالاحترام والحب. عندما يترك العقل هذا الرأس المسكينه المعذبه. فالرماد افضل مائة مرة من ان نراها تتحلل الى قاذورات ورائحة كريهة. أخذت بين ذراعي أولى هذه الجثث التى تدعو للرثاء، الهزيلة، المتصلبة للغاية والملتوية بطريقة غريبة وقبيحة لدرجة أني كنت أفكر بصعوبة لو أحمل جسداً بشرياً. ومع ذلك هل هيكلي المسكين العارى المنفر أفضل من ذلك؟ قليل جداً. . ميت يحمل ميتاً آخر. كنت أحمله بصعوبة لأنها متاوهاً، ان أقل جهد يستنفد قواي. القيت به بقدر ما استطعت على شبه عربة يمكن بحركة واحدة ان تنقلب وتلقى بشحنتها في فوهة الفرن المفتوحة. .

وحينئذ. . . عندما كان هناك، على ظهره. . . رايت. . وجهه، أعرفه جيدا: كيف أنساه؟ خلال اكثر من شهر كنا مرتبطين معا في نفس العذاب. كان كل منا يجر ما يشبه محفة محملة بالاحجار، كان يتحتم علينا ان نمر دون انقطاع في نفس الطريق بين كوخين، على ناصية احداهما ينتظرنا يوميا سجان، صبى عمره

خمس عشرة أو ست عشرة سنة . وهناك دون تغيير أبداً، كان يلقى عصاته الغليظة على جمجمة من يكون منا في المقدمة . وفي كل مرحلة كنا نتبادل مكانينا أيتلقى كل منا قسطاً متعادلاً من ضربات العصا الغليظة . هكذا مات قبلي، العجوز المسكين . كنت أنظر وجهه البائس الذي يبدو وجهي بالنسبة له سميناً وحينئذ . . .

تعثر كحصان امام عائق . المجهود الذي قام به كان مؤثراً جداً لدرجة ان خيل لي أني أتلقى انا نفس ضربة مهماز حصان . واستطرد بصوت غير واضح، مرتجف، ومكتوم:

وحينئذ فتح عينيه وارتفع جفناه ببطء على عينيه المتعكرتين، عينان باهتتان لالون لهما . نعم . ونظرني رآني . حرك قليلا احدى يديه وكذلك . . . آه حاول، استطاع فرح شفتيه . في شبح ابتسامة . كان هذا فظيعاً وغريباً، فظيعاً ومؤثراً، ولكن بالنسبة لي كان فظيعاً فقط، فظيعاً، فظيعاً جداً . تراجعت خطوة للخلف، وعدت . كان هناك العظيم س س، يداه في جيوبه وعصاته الغليظة على ذراعه . كان يبتسم . قال: وبعد؟ لم أقل شيئاً . حاوت أن أمر بين العربة وبينه حتى الحق بالصف، لأنتظر الموت حسب ترتيبي، على باب حجرة الغاز، مسكني من ساعدي، والقى بي تجاه الفرن . كان متأججاً ولم استطع ان امنع نفسي من الصياح .

حرق كتفي كله . أوقفني العظيم س س عند طرف عصاته الغليظة . قال لي: القه في النار . في الحال . وإلا . . ونظرني لحظة بعينيه القاسيتين الساخرتين، ودفعني نحو الفرن، نحو النار المتأججة والمدوية: ستذهب الى النار، انت نفسك . وكما انه لم يبد على أني فهمت، استدار وصاح: أنت، هناك، وأنت! ورأيت وجهي رجلين في الصف، رجلان بائسان يكادان يسقطان في حالة مؤلمة .

رأيت وجهيهما يضيء بأمل كريه . تقدما خطوة . كنت أكثر . أكثر ضعفاً مما كنت أعتقد . تخلت عني ساقاي . سقطت . آه! صاح: انهما متفاهمان ليضعاك في متناول ضربات العصا، أنت جثة هامدة! ضعه في النار حالا! وإلا . ثبتني عند العربة وهو يغرز طرف عصاه في جنبي . كنت قريباً جداً من باب الفرن . كان اللهب يتاجج فيه ويدخن في زوابع حتى أنه على تلك المسافة

كانت الحرارة مربعة .

قال س س: لا؟ وأشار للرجلين اللذين رفعا قليلاً ايديهما كفردين كبيرين . . وكان سعير النار يحرق ظهري . بدءا يتقدمان اولا ببطء لانهما غير متأكدين جدا . . كان س س يضحك . . رأيتهما يجريان . ها هو قال بصوت منخفض همس وهدوء غريب لدرجة انه أرعبني وجدتني والعربة فارغة بين يدي . . وسكتت صيحة عالية، صيحة فظيعة، في النار كان الجسد يشوى وينز ويطقطق، وبدأت أشم الرائحة قال س س هذا حسن، الى التالي . ووضعت التالي . كان ميتاً اعتقد انه ميت تماماً . ولكن بالصدفة . كان الآخرون موتى كذلك، ولكن ماذا يغير ذلك؟ صاح صيحة تشبه النباح قطع فيها صوته، واستمر يصيح في نبرة محطمة مبحوحة، محمومة بينما يهرب المرء بنفسه من الجمر يلقى فيها انساناً، انسان حي صديق، زميل، وتنظرك عيناه، وابتسامة، ابتسامة . . ابتسامة . .

اطلب من الله أن يرفق بي حتى لاأسمع مرة اخرى أبداً مثل هذا الصوت الغريب الذى اختنق بنهاية هذه الكلمات . مزيج لايحتمل من النحيب والكلام غير المترابط والكلمات الصامته . كنت اسمع: أوه . أوه . . أوه . . .

وفي بريق ضوء العاصفة البعيد التى تمض بسرعة فى اتجاه الجزر الانجليزية على الساحل نورماندى، رأيته ملقى على سريره على بطنه، وقد اخفى وجهه في الوسادة ويديره من جهة لاخرى كما يفعل طفل يائس .

اما أنا فى ركني، وسط الشباك والحبال والقلاع القديمة المحطمة، فاني استسلمت كذلك لضعف دموعي . كانت تسيل في صمت . لاأمسها ولا أحاول كذلك منعها لأني فزعت من المشاعر التي أحسست بها: علاوة على الشفقة وعلاوة على الحنان الاخوى الذى ألهمني اياه مصاب أليم جداً، وأهانة لايستحقها، شعرت بأحساس لايحتمل من التقزز والاشمئزاز قاومتهما بلا طائل .

نفور مفرط مثل ذلك النفور الذى اصابني يوماً ما عندما وضع احد الاصدقاء في يدي تجليدة كتاب غريبة، وقال لي فجأة: انها من جلد انسان . كان ذلك المساء ظالما بشعا لدرجة أني كنت

أريد ان اتحامل على نفس وانهض واذهب لاعانق واقبل هذا الهيكل الذي تحمل فوق طاقته ـ ولكن كان ذلك بالنسبة لي مستحيلاً. وحينئذ فكرت في نيكول، في بيير ونيكول وفي حبهما. وفهمت وسمعت:

ـ اغفر لي. هذا، أليس هذا ضعفاً غير جدير بـ... اعصابي ليست متينه بعد.. ارجوك مراعاة ذلك.

ستعرف الآن ما هو أسوأ. واصلت هذا العمل مدة سبعة اسابيع. ادخلت في الفرن جثثاً بالمئات، ربما بالالاف، كانوا ميتين بوجه عام. ولكن من المحتمل ليس كلهم، لم اتأكد، لأن ذلك بالنسبة لي كان على حد سواء للغاية. احياناً بعد مجموعة من الجثث المتصلة الباردة، كنت اتناول بين ذراعي جثة ما زالت دافئة، ما زالت ساخنة ببقية من حياة. ما هو الفرق؟ واحد فقط او عشرة الاف، ما الفرق؟ لقد فات الأوان. وكرر ببطء مرير: فات الاوان. ومرة أخرى بقسوة وتثاقل كما لو كان يتوجه الى شخص يريد ان يعذبه: فات الأوان. واستطرد بصوت بطيء ومنخفض وغير واضح: أ ـ تف ـ هم؟ يوجد. انها اشارات مفزعة، اشارات دون نداء كثيرة متعددة مثل العطور تنتهي الاشارة و. فات الأوان. فات الاوان للابد.

سكت وسمعته لمدة طويلة يتنفس بصعوبة، كان يتنفس بهدوء ولكن بجهد، كما نسمع أحياناً، في اعماق حجرة مظلمة، نائماً تملكه حلم مزعج.

استطرد اخيرا وبصوت بدا لي مصحوباً بسخرية مؤلمة:

ـ خلال كل هذا الوقت لم أكن تعيساً. كنت متأكداً جداً. كان من الواضح كذلك ان هذا تأجيل سخيف لموتى لم تكن الا مسالة ايام ويمر جسدي بدوره من فوهة الفرن المفتوحة، مسالة تتوقف فقط على مزاج السجانين. وأثناء ذلك، كلفتني هذه الوظيفة حياة اقل شقاء كثيراً. كنت أنام على فرشة من القش، كنت استطيع ان اغتسل، وطال شعري، وكانوا يحضرون لي في الوجبات اشياءاً تشبه الطعام. نعم، قبلت هذه المهانة البالغة. كان هذا بالنسبة بي على حد سواء على حد سواء على حد سواء. على حد سواء. كرر ذلك كما لو كان يكسر جوزات[1] بين اسنانه. ولكي أوجز. اصبت بمرض التيفوس. ويبدو اني سقطت متصلبا ذات ليلة، اسفل العربة، التي كنت افرغها.. لماذا لم يلقوا بي، كما كان يتحتم علي ذلك، كما كنت أتوقع قانوناً؟ ربما، لأن.. ضربات المدافع كانت تسمع منذ يومين أو ثلاثة. كان الامريكان يقتربون. ربما لهذا السبب. وخلال الحيرة والذعر. على كل حال وجدت نفس في المستشفى، ذات صباح مشرق، مسحوباً من العمل. وآلمني أن أسمعه يكرر ضاحكاً: مسحوباً من العمل قال بمرارة: هاهم اعادوني الى الحياة اطلق تنهيدة طويلة وهمس، نطق كل كلمة بصوت منخفض بنبرة غاضبة او يائسة لقد اعادوني بين البشر.

سكت. وبعد صمت طويل جدا قال:

ـ هذا كل شيء الآن، ارجوك، دعني وشأني.

وعندما كنت أهم بالوقوف صاح: لاتقل شيئاً او لاكلمة انصرف!

استدرت، كنت متردداً، غير واثق، ماذا كان يمكن ان اقول؟ خطوت عدة خطوات نحو الباب بقيت هناك، ساكتاً، يملؤني الشك ويدي على مقبض الباب. هل اعتقد اني رحلت؟ لقد سمعته يهمس:

ـ مازال امامي عدة سنوات، عدة سنوات.. لم يوجه ذلك لي ولا لأحد، ربما الى الله. فتحت الباب.

وأظهره لي ضوء اخير، منكمش قليلا تحت بياضات السرير، راسه نحو الحائط. خرجت.

كانت ليلة حالكة الظلام، يبدو القمر كأنه يجري من سحابة لأخرى، في سرعة شديدة نحو الارض. وعندما كنت اهبط اصطدمت قدمي بحافة صخرة آلمتني. وصلت الى قاربي الصغير الكامن في هدوء في الخليج. ورقدت بكامل ثيابي في مخدع المركب. قضيت الساعات الاخيرة من الليل انام واستيقظ اكثر من عشرين مرة. لقد سمعت، سمعت، مثل هاملت، من شبح قصة ابشع جريمة يمكن ان تتخيلها: اغتيال نفس.

ان القتل، حتى ولو كان في أفضل الظروف
كريه مستهجن وغير طبيعي[1]

كل شيء يمكن ان يغتفر ربما حتى القتل اما النفس.

عندما جاء الفجر لم أستطع ان اقاوم وصعدت نحو المنزل الساكن، والجحيم الصامت الذي يحتويه بين جدرانه.

كان بيير دائماً في نفس الوضع الذي تركته عليه، وملاءة السرير ترتفع في هدوء بحيث تبين كتفه النحيل.
مكثت مدة طويلة وقلبي منقبض لدرجة الموت.
عدت الى القارب ورفعت المرساة. كانت الريح شمالية تماماً وساعدتني في الصعود خلال جزر البحر.
حالاً كنت في بيتي. غصت في معقد كبير. ومنذ ذلك الحين اتساءل.

خمنت دون طائل. ماذا ان نفعل تجاه الاحساس الذي يعنيه بيير بهذه الكلمات: فقدت صفتي الانسانية؟ من يستطيع ان يعيدها له، اذا لم يكن هو نفسه؟ ولن يجدى شيئا ان نقول له: نحن الذين نستجدى غفرانك حقاً، اني لن اتخلى عنه، ولكن كيف اقنعه؟ وماذا يمكن أن نأمل؟
لاأعرف.
لاأعرف، لاأعرف.

هوامش المترجم

(١) في الأساطير القديمة كانت «أوريديس» زوجة «أورفيه» وهو موسيقى ساحر، كانت الحيوانات المتوحشة تأتى اليه راكعة لتسمع موسيقاه. وفى يوم زواجهما عضها ثعبان فماتت ونزل «أورفيه» الى الجحيم وسحر آلهته باغانيه العذبه، ووعدوه أن يردوا له زوجته بشرط ألا ينظر خلفه حتى يعبر حدود امبراطوريتهم المظلمة، ولكن «أورفيه» خالف ذلك ورأى أوريديس لآخر مرة في حياته. فمزقته الآلهة.

(١) ميناء على الساحل الشمالى لفرنسا

(١) من اقليم بريتانيا بفرنسا

(١) ترجمة لأسماء بعض الصحف الفرنسية

(١) جزيرة صغيرة في المانش

(١) خليج

(١) ميناء على الساحل الشمالى لفرنسا

(١) نسبة الى اقليم بريتانيا بفرنسا

(١) أشجار أبو فروة

(١) الكبارى والجسور

(١) قرية ألمانية كانت معسكر تجميع من ١٩٣٧ - ١٩٤٥

(١) قرية بالقرب من باريس

(٢) نسبة الىء اقليم بريتانيا في فرنسا

(١) سجن خصصه الالمان للمقبوض عليهم سياسياً

(١) ثمار الجوز

(١) بيتان من الشعر باللغة الانجليزية من مسرحية هاملت لشكسبير

المسرح العراقي..... والرواية

■ حسب الله يحيى

منذ سنوات والمسرح العراقي يعاني من ازمة عدم توفر نصوص مسرحية جيدة، لذلك لجأ عددمن المسرحيين الى مراجعة التراث، واخذوا من صفحاته الشيء الكثير، وانتقلوا الى الموروث الشعبي ونقلوا الى خشبة المسرح بعض مشاهده... ولكنهم لم يجدوا في تلك المراجعة وتلك المشاهد التي نقلوها. حالة قريبة الى المشكلات المعاصرة للأنسان العراقي.

لذلك انتقل بعض المسرحيين الى فن الرواية، في محاولة للاستفادة من التجارب الاجتماعية التي يطرحها هذا الفن.. فالرواية «كتاب الحياة» كما يقول لورنس، او الفن «المنشغل بالحياة» كما تراه فرجينيا وولف.

وفن المسرح. هو فن الجدل.. ولا تخلو الاعمال الروائية من هذا الجدل. إلا ان الرواية تصف، وتسرد وتعمق صلتها بالاشياء.. في حين نجد المسرحية تعتمد على الصراع الدرامي من خلال الحوار..

ان الرواية والمسرح - من الفنون التي تتصل ببعضها اتصالاً فاعلاً، ومعظم كتاب المسرح، يكتبون الرواية كذلك: فسارتر وكامو، وبريشت، وتشيخوف.. وتوفيق الحكيم، ويوسف ادريس ومحمود دياب، والفريد فرج، ومحي الدين زنكنه، وجليل القيسي.. جميعه يكتبون الرواية والقصة والمسرحية..

وقد شهد المسرح العراقي عدداً من العروض المسرحية المعدة عن روايات عراقية وعربية واجنبية..

فقد تحولت روايتا: غائب طعمه فرمان: «القربان» و«النخلة والجيران» الى عروض مسرحية ناجحة، حيث اعد «القربان» ياسين النصير ومساهمة كل من: سامي عبد الحميد وغائب طعمه فرمان، واخرجها الفنان الراحل فاروق فياض عام ١٩٧٥، وقد سبق لقاسم محمد اعداد واخراج رواية «النخلة والجيران» وتم عرضها عام ١٩٧٠

وفي اعقاب اعداد هاتين الروايتين، توجه المسرح العراقي وبشكل مكثف لاستعراض الحياة الشعبية العراقية في الاربعينات والخمسينات.. وظل يوسف العاني هو الاكثر حضوراً في استلهام الوضع الاجتماعي فقدم: الخرابة، الشريعة، الخان.. وغيرها..

ووجد فاضل خليل في رواية «الشياح» لاسماعيل فهد اسماعيل. مادة درامية تتحدث عن الحرب في لبنان، فاعدها للمسرح وقام باخراجها عام ١٩٧٦ ورغم ان هذا النص الروائي لم يكن عميقاً ومتفهماً للحياة السياسية والاجتماعية بدقة الا ان فاضل خليل بذل جهداً في تحويل الهموم الفردية الى هموم جماعية.

واخذ قاسم محمد عملاً ادبياً روائياً لبيتر بروك بعنوان «انها امريكا» وقام باعداده واخراجه عام ١٩٧٤ بطريقة بريشية.. كانت تحتاج الى تجسيد حي في التمثيل اكثر من القص وسرد الحقائق.. كما ان بدري حسون فريد قام باعداد قصة «التقرير» لوليد اخلاصي واخراجها..

ومن المحاولات المسرحية الشابة كانت تجربة عبد الامير شمخي في اعداد واخراج رواية الكاتب البرازيلي: جورج امادو «كانكان العوام الذي مات مرتين» وكذلك اعداده قصة فؤاد التكرلي «الوجه الآخر» وتقديمها بعنوان «الرهن» كما قدم عقيل ابراهيم إعداداً مسرحياً لقصة تشيخوف «صبي شرير» وتم إخراجها من قبل محمد سيف بأسم «المشاكس». كما نجد قاسم محمد معداً لرواية «من يحب الفقير» لعبد العزيز هلال وتقديمها بأسم «الحلم» باخراج من خليل شوقي عام ١٩٧٥

و د • عقيل مهدي اعد رواية «الاشجار واغتيال مرزوق» للدكتور عبد الرحمن منيف، والقيام باخراجها وعرضها كعمل مسرحي في اكاديمية الفنون الجميلة بعنوان «ماجد الدمشقي» لقد واخرج وجدي العاني رواية عادل عبد الجبار «جبل النار.. جبل الثلج» وقدمها بعنوان «الناي والقمر» إلا ان أغنى واعمق وأدل تجربة في الاعداد الروائي، كانت تجربة الفنان المبدع حميد محمد جواد، الذي قرأ رواية دستويفسكي الفذة «الاخوة كارامازوف» قراءة متأنية ودقيقة، واستوعبها ودرس الشيء الكثير عنها.. ومن ثم قدم جهده القيم والمميز لها في اعداد مسرحي ضخم.. وظل

يجاهد لأخراجها في اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٨٠ إلا ان عدة عقبات حالت دون ان يرى

هذا العمل المسرحي الكبير النور، ومازال مركوناً فيملفات الارشيف.. وإذا اعتبرنا «ملحمةكلكامش» نموذجاً متميزاً من الادب الذي شهده العراق في بواكير نهضته، فأننا لا نعد هذه الملحمة عملاً مسرحياً، ولكن التجارب المسرحية العديدة لكل من د. صلاح القصب، ومن ثم سامي عبد الحميد، وكذلك د. سعدي يونس، تعد جميعها محاولات ناجحة وموفقة في اعداد نص ادبي خالد والافادة منه درامياً إلا ان العقبة التي كانت تواجه معظم المسرحيين العراقيين الذين اعدوا اعمالاً مسْرحية عن نصوص رواية، كانت تقع في عدة إشكالات اهمها:

(١) الجانب النفسي للشخصية الروائية وتجسيدها تعبيرياً على خشبة المسرح.

(٢) السرد الروائي ووصف الزمان والمكان.. ومعالجة هذه الجوانب مسرحياً

(٣) الاحتفاظ بالأفق الروائي المفتوح غالباً، ومحاولة الفن المسرحي استكمال هذا الافق والبحث عن نهايات تقنع المشاهد وتصل به الى نتائج..

(٤) الكاتب المسرحي المعد، يواجه سؤالاً يلح عليه، والسؤال يتعلق بمدى الحذف والتغيير والخروج برؤية جديدة من خلال النص الروائي.

(٥) الحوار، والاستغناء عنه احياناً بالتعبير الحركي، او تحويله الى حوار باللهجة العامية بغية تقريبه من الجمهور المسرحي.

(٦) استنطاق الحياة التي يجسدها الروائي لعالم شخصياته وكيفية نقلها على الخشبة. كل هذه العوامل تحول دون توسيع رقعة الاستفادة من الفن الروائي.. مع ان مراجعة صادقة، ووقفة متأنية من قبل الروائيين انفسهم، من شأنها ان تجعلهم كتاباً مسرحيين، ذلك ان الفواصل بين فن المسرح وفن الرواية ليست بعيدة او مقطوعة الصلة، بل هي على العكس، هناك اكثر من وشيجة تجمع بين كلا الفنين، وكل ما يحتاجه الفنان الروائي معرفة بعض حرفيات الدراما، التي بمقدوره الوقوف عندها وتأمل منطلقاتها. لقد ازدهرت القصة والرواية خلال الاعوام الاخيرة، في حين بقي النص المسرحي مقترناً بعدد من الاسماء التي ظلت تدور في محور تجارب قيلت مراراً.. وهذه الاسماء تقدم اعمالها بسبب عدم وجود كتاب يتوجهون لكتابة نصوص مسرحية، وقد لاتتاح الفرص امامهم، لعدم وجود مجلة مسرحية متخصصة لنشر النصوص المسرحية، وكذلك عدم وجود سلسلة خاصة بالمسرح. لذلك يخشى الكاتب الروائي الذي يريد التوجه نحو المسرح من مسألتين:

(١) عدم نشر نصه..

(٢) التلاعب الذي يمكن للمخرج المسرحي ان يقوم بتشويهه. كما يظل في حسبان الكاتب المسرحي، تقديم نصه على الخشبة وعدم الابقاء عليه كنص ادبي، فهو مكتوب اساساً ليكون مجسداً على خشبة المسرح. ان النهضة الادبية والفنية. لكي تكون فعّالة تحتاج الى انتباهة ومراجعة صميمية لمجمل معطيات الفن الروائي ومحاولة الافادة من هذا الفن في اعمال مسرحية.

ولعل التجارب الاولى.. ستكون لبنة في الاهتمام بالنص المسرحي، الذي يحتاج الى من يرعاه ويعنى به عناية خاصة.. من خلال منظورين (أ) التوجه الى اعداد القصص والروايات.. اعداداً درامياً. (ب) دعوة القصاصين والروائيين.. لكتابة نصوص مسرحية. ولعمل مبادرة المؤسسة العامة للسينما والمسرح في اقامة ملتقى بين القصاصين والروائيين والمسرحيين.. من الخطوات الطيبة والناجحة في هذا المضمار، ألا ان مثل هذا الملتقى لايمكن ان يحقق الا نجاز الفاعل إلا من خلال استكمال اوجه المناقشة البناءة واعتماد مبدأ التكليف.. والعمل على انتقاء اعمال روائية وتكليف كتابها او معدين لها لتكون مادة مسرحية، تنقذ مسرحنا العراقي من ازمة النص التي يعاني من غيابها، ولا سبيل الى الحل، كذلك إلا باعتماد منبر يعنى بنشر النص المسرحي بشكل منتظم... ولا بأس ان يعنى هذا المنبر كذلك من نشر النص المعد عن اعمال روائية.. ومادامت مجلة «الأقلام» شديدة الحفاوة بالنص المسرحي المكتوب بالفصحى، ومجلة «الطليعة الادبية» قادرة على تشجيع كتاب المسرح الشباب بنشر نصوص، فان بمقدور مجلة «التراث الشعبي» كذلك نشر النصوص المسرحية المكتوبة باللهجة العامية.. كجزء من اهتماماتها. ولعل تجربة القطر المصري في نشر نصوص مسرحية شعبية ضمن سلسلة «مسرحيات عربية» جديرة بالانتباه.. الى جانب تلك السلاسل المسرحية العربية والاجنبية التي تصدر في مصر والكويت ولبنان. ان الانتقالية الجديدة التي شهدها الادب العراقي خلال السنوات الاخيرة في كتابة الرواية، من شأنه كذلك ان يحفز على كتابة النص المسرحي، واذا ما لقي الاديب منبراً لنشر نصه او عرضه على خشبة المسرح.. فأنه بالتأكيد سيجد سبيلاً لتجارب متلاحقة من الكتابات الجديدة في فن المسرح، مثلما شهد العديد من الاقلام التي راحت تمارس كتابة اعمال روائية. ان هذه المقالة، دعوة مخلصة للمراجعة والتأمل والمناقشة، وعسى ان تجد صداها لدى الروائيين والمسرحين على حد سواء

قراءة تودوروف ل «مائة عام من العزلة»

■ عرض: علوط محمد المغرب

يؤكد تودوروف انطلاقا من العمل الذي أنجزه حول «مائة عام من العزلة، الرواية الأشد شهرة لـ غ. غ ماركيز، على أن هذه الأخيرة تعتبر تأسيسا لنوع سردي جديد ومخالف، ما سماه بالملحمة الجديدة (Neoepique).

إن الأمر أشبه بنوع من الحلم حول الكتاب المستقبلي. لكن، ما هي الاستنادات التي تبرر هذه الأطروحة؟ يقول تودوروف: «من المؤكد ان الرواية المعاصرة (رواية الشخصيات) تمتلك قرابة مؤكدة بالايديولوجية البورجوازية كما تشكلت منذ القرن ١٨ على الأقل، ونحن الآن نعاصر نموذجا ايديولوجيا جديدا. هذا النموذج يرتبط بنوع سردي مخالف وهو ما سأسميه ـ بحذر ـ ملحمياً».

إن أهم خاصية لهذا النوع الجديد، هي كونه حاملا لبذور مستقبلية، وأنه يزاوج بين العناصر (الروائية) والعناصر (الملحمية) التي تدخل في تقاطعات بطرق مختلفة، ويمثل مؤلف «مائة عام من العزلة» نموذجا معبراً عن ذلك.

يتوقف تودورف عند عنصر أساسي من عناصر الملحمة: الموضوع الجماعي في الرواية والمرتبط بتعدد الأبطال (كموضوعات) مثلما يرتبط بالتعدد الداخلي للموضوع الذي ينجز عبر عملية (القول). ف «مائة عام من العزلة» رواية محكية من وجهة نظر سامعيها (Auditeurs) اكثر من قرائها؛ ذلك انها تعيد خلق مناخ منجز شفويا ومن خاصية هؤلاء المسمعين: تعدديتهم، وهم ايضا يتسمون بالتنامي كلما وقع تغيير في شخصيات الرواية. إن موضوع القول ليس ثابتا إنه متموج، ومتناغم، مثله مثل المستمعين الوهميين الساردين. تودوروف يضع هنا قاعدة جديدة تضاف الى ما حدد بالنسبة لوجهة النظر: مقولة المستمع السارد.

يشير تودوروف الى مجموعة من الاشارات المتعددة التي تتعلق بالموضوع الجماعي لعملية القول. من ذلك العنصر السحري (le surnaturel) في الرواية. إن الطريقة التي تم بها توظيف السحري تعطيه طابع الخرافي (le fatuleux): إنه موجود مادام الناس يعتقدون به بطريقة اخرى فإن السارد في الرواية يشارك محدثيه في آرائهم مثلما يشارك الذين هم موضوع الحديث.

والملاحظ أن محدثيه يتغيرون (ليسوا قارين)، لهذا فالحكي يرتبط اساسا بالموضوع، ومن جهة النظر هذه، فإن المستمع السارد يتغير باستمرار كلما حدث تطور لشخصياته. إنها صياغة جد معقدة.

وإذا تأملنا الانتظام السردي الذي تأخذه الرواية، فإن حركية الموضوع والتلونات التي يكتسبها، وتعدديته، تأتي من جراء تقديم فصل محوري (Pavot)، وإعطائه مكانة بؤروية، في حين يستحضر السارد مجموعة من الأحداث والمعلومات التي تسمح بتفصيل ماورد في هذا الفصل. لكن هذا الاستحضار يأخذ مجريين: فهو يزاوج بين المحكي الاسترجاعي والمحكي الاستشرافي وبذلك يظل الحدث المركزي يقع في مسافة متوترة بين الماضي والمستقبل.

هكذا فان الرواية تعوض الحكي الكرونولوجي الذي يفترض تتابعاً منطقياً في الأحداث وتسلسلا منتظما في الحكي، بأسلوب مغاير يقوم على مبدأ تداولي أساسه: اشتراك السارد نفس الأفكار الموجهة حسب رغبات الذين يستمعون اليه.

وإذا كانت حياة الفرد تختلط بالتوالي الكرونولوجي، وتتساوق معه، بحيث يصير التوالي أساسيا لضبط اللحظات المكونة لوجود الشخصية فهذا يقع على مستوى الرواية ذات الطابع اليسير ذاتي أو الرواية التعليمية... لكن. في «مائة عام من العزلة» فإن تعددية الموضوع تجعل هذه الخطية (Linearite) مستحيلة؛ لأنها تجبر على حكي الأحداث / القصص بحيث نلمس تطابقا في زمن الحكي (Simultanite). لذا يلغي السارد هيمنة التسلسل بالاشتغال على صيغ سردية وإدراجها في خطابه؛ كأن يقلب توالي (البداية ـ الوسط ـ النهاية) بطرق متعددة. إنه يلجأ الى تصريف لهذه العناصر. لكن الذي يقلب البناء الكرونولوجي السردي في هذه الرواية وبشكل عنيف هو:

ـ مبدأ التطابق في السرد (Simultanite).

- الصيغ الدائرية في بنية الزمن السردي، التي يعاد تكرارها على طول الرواية.

- التكرار كصيغة ترتبط اساسا بالقدر (Destin) الحتمي للشخصيات.

وينتج عن كل هذا خلق ثيمة «الزمن المتوقف» (Temps amete). إن كتاب (ملكيادس: أحد شخصيات الرواية) يضع الترسيمة الممتدة لتاريخ أسرة (بوينديا). لكن الكاتب اختار ألا يتبع أحداث هذا التاريخ على صيغته العادية التي تفترض الاستمرار. ولجأ الى تفصيل يجعل الأحداث تسرد متزامنة، متداخلة تتجاوب فيما بينها. وهذا ما يفسر طبيعة «تعددية الموضوع». هذه التعددية التي تنهض أساسا على الغاء السرد المتسلسل.

هناك ثيمتان محوريتان في الرواية تتصفان بالقارية هما: «الجنس المحرم» (Linceste) و «العزلة» (La solitude). إن هاتين الثيمتين هما ما يظهر الصراع القائم في الكتاب بين ما هو «روائي» وما هو «ملحمي». فاذا كان موضوع الحكي متعدداً وإذا اعتبرنا شخصيات الرواية المتعددة كموضوعات للحكي (يقصد أفراد عائلة بوينديا)، فاننا نلاحظ كيف انهم غارقون في العزلة إن العزلة هي ما يشكل ملمح التشابه في عالمهم المتعدد. إن هذه التعددية تكشف ان كل شخصية ما هي الا تكرار للأخرى ولا يمكن ان تكون مكملة. وإذا ما تم تجميعها كلها، فإنها لا تستطيع ان تركب كيانا مخالفاً لكيان كل شخصية منفردة. إنهم عاجزون عن فهم ملامح الاختلاف فيما بينهم؛ لذلك يظل الزواج من خارج الأسرة أمراً غائباً عنهم، وتظل الرغبة والزواج من داخل الأسرة نفسها هو المسلك المنطقي الذي يصعب الحياد عنه، والذي تجد شخصيات الرواية نفسها مدفوعة نحوه.

ويضيف تودوروف انه اذا كانت «مائة عام من العزلة» ملحمة فإنها ملحمة جديدة مكتوبة في «عصر الرواية» لكن بطريقة «مشوهة». ذلك ان ابطالها هم «أفراد» بخلاف ابطال الملاحم القديمة، فآل بوينديا ابطال الرواية هم «أفراد». والمفارقة تكمن في انه رغم تشابههم، فانهم في نفس الوقت يشكلون فردانيتهم. ان المستمع او القارىء للرواية لا يمكنه ان يخلط بينهم حتى ولو كانوا يعيشون أحداثاً متطابقة. غير ان هؤلاء الأبطال يبلغون القمة في درجة العزلة إنهم غارقون في العزلة التي تقودهم الى الجنس «المحرم» ومخلفاته القاتلة. كما لو ان الأبطال محمولين في اطار البعد الملحمي، وانطلاقا من منظور مخالف، منقادون نحو قدرهم التراجيدي.

إن انتصار الفردية في الرواية ذات البطل الفردي يمحي هنا في إطار عزلة قاتلة يحياها آل بونيديا. وليس هناك بجانب هؤلاء الأبطال شخصيات من الملحمة «العادية» لهذا فإن النبرة التراجيدية تهيمن في النهاية رغم الضحكات المجلجلة، وما هو «ملحمي» يصاب بالموت مثلما يحدث بالنسبة للشخصيات الروائية.

يخلص تودورف الى ان هناك سلسلة من الهمات التي تجذب «مائة عام من العزلة» نحو التقليد الملحمي بجانب وجود لمسات اخرى تربطها بالحقل الروائي. إن هذا الكتاب هو نتيجة تجاذب او صراع بين جنسين أدبيين، وبين الايديولوجيات التي يتضمنها كل واحد منها. تودوروف يصف ما هو روائي بالفردي وما هو ملحمي بالجماعي إنه صراع وايديولوجي يميز عالمنا وعصرنا الحاليين. ولا يمكن ان يحيل الى مكان آخر.

ويتساءل تودوروف فيما اذا كان الحل الذي تقدمه الرواية - ضمن التصور السابق - هو الحل الوحيد الممكن. الا يمكن مثلاً، ان نصل الى نوع من القسمة والتشارك بين الملحمي والروائي؟ اننا لا يمكن ان نجعل من هذه العودة الى الماضي الملحمي مسألة محدودة مثلما لا يمكن ان نحد العودة من الرواية الى ما هو خارج عنها أو نقول باستحالته.

ولكن لماذا: ماكوندو في باريس؟

يجيب تودوروف «اذا كان «أورليانو بونيديا» يموت في الرواية. فذلك أن ماكوندو أرض ميلاده قد تم غزوها بأعراض (باريزية) وأختار هذا الاسم عن طواعية. هذا الاسم الذي يمكن ان يصدع الفكر الفردي الذي يبلغ قمته في «العزلة» و «الجنس المحرم» فهل بإمكاننا ان نتخيل باريسا تغزوها ماكوندو. مادام غابريال هنا؟ (يشير الى حضوره في باريس). نعم يمكن ان نحلم بوجه آخر للملحمة الجديدة على ان تخرج منتصرة في صراعها ضد الرواية حيث تكون هذه الأخيرة قد خضعت للتحول من طرف الملحمة.

إذا كان العالم الملحمي قد أصابه الموت بسبب «العزلة» في «مائة عام من العزلة» فهل يمكن تصور العكس: انتصار الفكر الملحمي على هذه الأخيرة؟ باريس في ماكوندو، تعني تفكيك الجماعة البطريركية، والحرب الدموية بين المتضامنين والمنعزلين التي تنتهي بالنصر المأساوي للمنعزلين. لكن ماكوندو في باريس ستكون ليس فقط العودة الوهمية الى الطبيعة ولكن طريقة اخرى لقطع الصراع بين القرية والمتروبول. طريقة اخرى لقلب صفحة الصراع بين (الكل) و (الواحد) (Le:tous et un) ما بين الفكر الجماعي والفكر الفردي (اليس هذا ما نطمح اليه حاليا؟) لكي نتمكن من أن نعيش ذلك العدد، الأصعب من الباقي: الكثرة (Plusieuts)».

المرجع:

Litterature Latino - americaine daujourd hui.

Colloque de Cerisy 10 / 18. 1980 Page 316.

الاقلام

فهرست الاقلام

السنه ٢١

اعداد صلاح الانصاري

الموضوعات

الافتتاحيات

بلوغرافيات

الندوات

الشعر

الدراسات

البنيوية وبناء الشخصية في الرواية. جونوثان كلر. ترجمة: محمد درويش.	٧٩ـ٧٣/٦
بين الصخب والعنف و«الرجع البعيد». د. نجم عبدالله كاظم.	٩٤ـ٩٠/٤.
تأثير الف ليلة وليلة في الادب الفرنسي. عبدالمطلب صالح	٥٣ـ٤٦/٨
التأثير اليوناني في حكايات الف ليلة. فون غرونيبوم. ترجمة: عبدالمطلب صالح	٩٥ـ٨٧/٨
تأملات حول اشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث. د. صلاح فضل.	١١٠ـ١٠٨/١
تاريخ الصمت. اطلالة على تاريخ الادب الياباني. ايرل ماينر. ترجمة: كامل يوسف حسين.	١١٣ـ١٠٨/١٠
تحدي الاحتلال في رواية الارض المحتلة. وليد ابو بكر.	٢٤ـ٥/٥
تداعي الحروف في النص العربي. د. عبدالاله الصائغ.	٨٣ـ٧٠/١٠
تشيخوف في حياتي. ليحيا افيلوفا. ترجمة: نعيم بدوي	٥٤ـ٤٠/٤
توظيف الليالي في الرواية العراقية. د. صبري مسلم	٦٣ـ٥٤/٨
ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم. د. كمال ابو ديب.	٤١ـ٥/١
جدل الحداثة في الشعر. د. سلمان الواسطي.	٥٨ـ٤٦/٣
جدل الحداثة في الشعر. فاضل ثامر	٢٥ـ٥/٣
جدل العلاقة بين الثورة والقصة القصيرة. باسم عبدالحميد حمودي	٩ـ٥/٧
جماليات المكان. اعتدال عثمان.	١٠٢ـ٧٦/٢
حوار الاشكال الشعرية الجديدة. د. عبدالواحد لؤلؤة	٨٣ـ٧١/١
الحياة المسرحية في العراق ١٩٢١ـ١٩٥٨ احمد فياض المفرجي	٩٧ـ٨٨/٦
خصائص بعض الصيغ الموسيقية في الف ليلة وليلة أسعد محمد علي	٨٦ـ٨٢/٨
الرجع البعيد د. علي جواد الطاهر.	٦٠ـ٥٦/٤
رسائل عراقية في اوراق مصرية تحقيق وتقديم د. علي شلش	٢٨ـ٢٣/٤

المسرحيات

القصص

ـ نص ونقد ـ

حوارات

السيرة الذاتية

كتب

رسائل ومتابعات ثقافية

الاعلام

الافتتاحيات

بيلوغرافيات

●عبدالجبار محمود السامرائي (جمع وتصنيف)
الف ليلة وليلة في اثار الدارسين. ١٢٥-٩٦/٨

●علي جواد الطاهر د.
بيلوكرافية فؤاد التكرلي. ١٢٤-١١٥/٤

الندوات

الاقلام.
واقع النقد الادبي في العراق ق١. ٢٣-٤/١٠

الشعر

●ابراهيم نصرالله.
حوارية الغريب. ٥٥-٤٨/١٠
الذئب ١٢٧-١٢٦/١

●احمد عنتر مصطفى
لوحتان. ١٩-١٨/٤

●اديب كمال الدين.
المعري في التيه. ٩٥-٩١/٩

●امجد محمد سعيد.
قصيدتان. ١١٧-١١٦/٢

●بدل رفو المزوري (مترجم)
من الشعر الكردي المعاصر. ١٣٨-١٣٦/٢

●ترايان بتروفسكي.
قصائد الشاعر اليوغسلافي.
ترجمة د. جمال الدين سيد محمد. ٩١-٨٩/١٠

●جمال الدين سيد محمد د. (مترجم).
قصائد الشاعر اليوغسلافي
ترايان بتروفسكي. ٩١-٨٩/١٠

●حسين عبداللطيف.
ادراج الرياح ٤٩-٤٨/٧

●حميد سعيد.
بيت كاظم جواد. ٣٢-٣١/٧
العصفور الابيض. ٣١-٢٩/٣
المعضلة ٤٤-٤٢/١
موت المغني ٢٥-٢٤/١٠

●حميد قاسم.
قصائد. ١٠٢/٥

●حياة شرارة د. (مترجمة)
من ديوان الشعر السوفياتي ١٢٦-١١٣/٩

●خليل خوري.
الاسد البابلي. ٢٩-٢٥/٥

●خيري منصور.
خروج ٤٧-٤٦/٦
قصائد ٤٤-٤٢/٩

الدراسات

●صلاح فضل د.
تأملات حول اشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث. ١١٠-١٠٨/١

●طراد الكبيسي.
اوراق الصحو. ٢٦-٢٠/٩
الزوال: أوقاتنا المقطوعة... ٥٦-٤٥/١
الشعر، التاريخ.. والبطل الرمز. ٩-٥/٤
قصيدة الحرب: المقدمة، التجربة، الفن... ٥٠-٢١/٢

●عبدالاله الصائغ د.
تداعي الحروف في النص العربي. ٨٣-٧٠/١٠

●عبدالحميد ابراهيم د.
قضية المصطلح الادبي. ١٣١-١٢٨/١

●عبدالسلام المسدي د.
في جدل الحداثة الشعرية. ٦٧-٥٧/١
اللسانيات ومراتب اللغة. ٣٠-٢٠/٧

●عبدالمطلب صالح.
تأثير الف ليلة وليلة في الادب الفرنسي. ٥٣-٤٦/٨
التأثير اليوناني في حكايات الف ليلة. فون غرونيوم [ترجم] ٩٥-٨٧/٨

●عبدالواحد لؤلؤة.
حوار الاشكال الشعرية الجديدة ٨٣-٧١/١

●علي جعفر العلاق د.
المدينة في الشعر. دراسة في موقف الشاعر العراقي الحديث من المدينة ٦١-٤٥/٥

●علي جواد الطاهر د.
الرجع البعيد ٦٠-٥٦/٤
نشيد الارض ٤٣-٢٦/١٠

●علي حداد د.
كيف قرأ السياب الف ليلة وليلة. ٨١-٦٤/٨

●علي شلش د. (تحقيق وتقديم)
رسائل عراقية في اوراق مصرية ٢٨-٢٣/٤

●عناد غزوان د.
اشكالية المنهج في نقد ٣٩-٣٢/٣

●فاضل ثامر.
جدل الحداثة في الشعر. ٢٥-٥/٣
القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي.
ملامح بنية الاخفاق وبنية السرد ٨٣-٦٦/٤

●فخري صالح.
الرؤية العربية والافريقية، الالتقاء بالغرب واكتشاف الهوية الثقافية. ١٢٨-١٢١/٧

●فريدة ابو حيدر.
انسان لا رمز. المرأة في ادب فؤاد التكرلي. ٦٥-٦١/٤

المسرحيات

القصص

نص ونقد

حوارات

ـ السيرة الذاتية ـ

كتب

رسائل ومتابعات ثقافية

A Literary Monthly Magazine

AL-AQLAM

November / December 1986

■ Editor in Chief:
Dr. ALI J. AL — ALLAQ

■ Editorial Secretary
HATIM M. AL — SAQR

Issued by the Ministry of Culture and Information
Baghdad

Address P. O. Box 4032 (Adamiya) — Telephone 4436044 — Telx. 214135

السعر ٣٥٠ فلساً